

SZÍNHÁZ



Székely György: A mai magyar dráma szolgálatában •
Földes Anna: A novellista drámája • Osztovíts Levente:
A József Attila Színház kettős kockázata • Nánay István:
VII. Gergely kecskeméti feltámadása • Iszlai Zoltán:
A hajótulajdonosnő drámai infarktusa • Hermann István:
Ötéves a „Korona” Pódium • Koltai Tamás: Troilus és
Cressida • Róna Katalin: Thersites: Rajhona Ádám

1977

Május

FŐSZERKESZTŐ:

BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:

CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:

1054 Budapest V., Báthory u. 10.

Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta

A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunkKiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.

Levélcím: 1906, postafiók 223.

A kiadásért felel:

Siklósi Norbert igazgató

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben

és a Posta Központi Hírlap Irodánál

(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)

közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 21 5-961 62

pénzforgalmi jelzőszámára

Előfizetési díj:

1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft

Példányonkénti ár: 12,- Ft

Külföldön terjeszti a

„Kultúra” Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797



77.0569 - Athenaeum Nyomda, Budapest

Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Pogány Judit (Cressida) és Mihályi Győző
(Troilus) Shakespeare színművének
kaposvári előadásában (Fábián József felvétele)

A hátsó borítón:

Jászai Mari szülőháza Ászáron

TARTALOM

Az új magyar drámáért

SZÉKELY GYÖRGY

A mai magyar dráma szolgálatában (1)

Vita az íróról és a színházról (4)

játékszín

FÖLDES ANNA

A novellista drámája (5)

OSZTOVITS LEVENTE

A József Attila Színház kettős kockázata (9)

NÁNAY ISTVÁN

VII. Gergely kecskeméti feltámadása (12)

ISZLAI ZOLTÁN

A hajótulajdonosnő drámai infarktusa (17)

HERMANN ISTVÁN

Ötéves a „Korona” Pódium (22)

MIHÁLYI GÁBOR

Übű király, az avantgarde klasszikusa? (24)

GÁBOR ISTVÁN

Makrancos helyzetek (29)

KOLTAI TAMÁS

„Jó muri vár a csatatéren!” (31)

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN

Thersites: Rajhona Ádám (34)

SAÁD KATALIN

Timon találkozásai (35)

négy szemközt

CSÍK ISTVÁN

Anyag, szerkezet, dramaturgia (37)

színháztörténet

MÁNDI TERÉZ

Nagy Endre centenáriuma (39)

szemle

SZÁNTÓ JUDIT

Három hőstípus- háromfajta megközelítésben (42)

HUSZÁR JÁNOS

A „Mester” levelezése (45)

ÉBERT TIBOR

Gyermekszínház (47)

SZÜCS MIKLÓS

Három színházi kiállítás (48)

Az új magyar drámáért

A Magyar Írók Szövetségének kezdeményezését folytatva, a SZÍNHÁZ 1977. februári számában sorozatot indítottunk a fenti címmel. Bízunk abban, hogy az elméleti jellegű hozzászólások után konkrétabb, gyakorlati eredményekről is beszámolhatunk. Ilyen kezdeményezésnek látszik a Déryné Színház vállalkozása. Salgótarjában, február 15-16-án az Írószövetség észak-magyarországi csoportja, az Állami Déryné Színház és a Nógrád megyei Tanács VB Művelődésügyi Osztálya a Déryné Színház a mai magyar dráma szolgálatában címmel tanácskozást rendezett a szín-ház új terveiről és műhelyteremtő munkájáról. A tanácskozást a megyei szervek képviselőitében dr. Gordos János, az MSZMP Nógrád megyei Bizottsága titkára köszöntötte. Nógrád megye vállalta, hogy két évre otthont ad a Déryné Színház új magyar bemutatóinak, mivel a megye számára igen fontos a színház jelenléte: az elmúlt három évben ²⁴⁵ előadásban hatvan ezer néző látta az együttes produkcióit. A tanácskozás vita-indító előadását dr. Székely György, a Színházstudományi Intézet igazgatóhelyettese tartotta - beszámolóját az alábbiakban közöljük. Ezt követően összeállítást adunk a lényegesebb hozzászólásokból. Fábian Zoltán, az Írószövetség titkárának írását következő számunkban közöljük.

A tanácskozáson fiatal írók és drámaírók is részt vettek. Közöttük olyanok, akik már írtak drámákat, de darabjuk bemutatásáig még nem jutottak el. Következő számainkban velük folytatunk beszélgetést a fiatal írók és a színházak, kapcsolatáról.

SZÉKELY GYÖRGY

A mai magyar dráma szolgálatában

A drámaírás ügye egyre erőteljesebben kulturális életünk előterébe került. A különböző megnyilatkozások indulatoktól, szenvedélyektől sem mentesek, de éppen ez a magas feszültség is azt bizonyítja, hogy mindenki új megoldásokat igényel, lépni szeretne, s a maga módján lép is. Hogy csak néhány ilyen érdemleges mozzanatra emlékeztessék: a Színházművészeti Szövetség és az Írószövetség dramaturg- illetve drámaíró-tagozatai közös vitát rendeztek múlt ősszel; a Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) immár három éven belül másodszor Magyarországon rendezte meg az író és színház kapcsolatát vizsgáló ankétját; a New Hungarian Quarterly 1976. téli száma Nagy Péter akadémikus tollából tájékoztatót adott a felszabadulás utáni magyar dráma helyzetéről; a Debreceni Irodalmi Napok decemberben a magyar dráma ügyét tüzte napirendjére, s a vita anyaga az Álföld 1977. januári számában meg is jelent. A SZÍNHÁZ 1977. februári számában leköszölt *Debreceni disputa* című, szintén rendkívül tanulságos párbeszéd is igazolta a téma alapvető fontosságát, és

pár napja a Népszabadságban jelent meg Álmási Miklós cikke, témájául mai drámaírásunk néhány irányzatát választva. Aligha lehet kitérni az elől, hogy az ember figyelembe vegye azokat a gondolatokat és gondolatokat, amelyekről ezek a rendezvények és cikkek szóltak.

A pozitívumokat és a negatívumokat is többször megfogalmazták. A pozitívumra példa a Kulturális Minisztérium elemzése az új magyar drámák létrejöttének új ösztönzési rendszeréről: „A hatvanas évek közepétől a hetvenes évek közepéig a magyar dráma a hagyományos »fejletlenebb műfajcsoport« besorolásból előrébb lépett. A legszembetűnőbb bizonyíték: Örkény, Szakonyi, Karinthy, Hubay és még néhányan mások különböző műveikkel átlépték az ország, Közép-Európa határait, leküzdve a nyelvi nehézségeket, a régebbi kommersz, az újabb protokolláris magyar drámaexport olykor szűk kereteit, tradícióit... A széles ívben kitérő érdeklődés oka tartalmi és formai. E drámák hírt, információkat adtak, eszméket, gondolatokat közvetítettek a politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális eredményei következtében a világ közfigyelmébe egyik fontos tárgyává váló szocialista Magyarországról.”

Túl szép a kép? Lehet. Hiszen a negatívumok sem hiányoznak. Lássuk, hogyan „kanonizálja” ezeket Száraz György a SZÍNHÁZ-ban: „... kitűnő darabok kallódnak íróasztalok mélyén... a be-

mutatásra került vagy nem került művek csak elvéve jutnak nyomdafestékhez... a színházak nem méltányolnak ilyen-olyan írói törekvéseket, s a magyar dráma - a tetszetős műhelyelmélet ellenére mostohagyereke Tháliának s az őt képviselő színházi vezetőknek...” Persze ez így meg talán túlságosan is sötét, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy egyéb más műsorpolitikai feladatuk mellett színházaink évente mintegy 25-30 új magyar drámát mutatnak be; köztük nem is egyszer egy-egy író több művét. Így például az elmúlt két évben, 1974 szeptemberétől 1976. december végéig Sárospatak István, László-Bencsik Sándor, Gyurkovics Tibor, Vámos Miklós és Kaló Flórián két-két darabját, Illyés Gyula három új drámáját, Páskándi Géza és Hernádi Gyula négy-négy darabját mutatták be színpadainkon.

A tézisek és antitézisek között vagy talán éppen azok eredményeképpen a szintézis mindenképpen pozitív előjeli: a színház keresi az írókat, igényli az irodalmat. S ezt nemcsak a mindennapi rutin-munkában cselekszi, hanem - a különböző pályázatok tanúsága szerint - külön kiemelt feladatként kezeli.

Gondolom, mindenki meglehetősen nehéz helyzetbe kerül, aki egy-két év, évad alapján igyekeznék helyzetképet rajzolni egy művészeti ág teljesítményeiről. Az mindenképpen szembetűnő, hogy formailag milyen széles skálán jelentek meg a különböző művek. Aligha lehetne egyetlen formai skatulyába zárni Illyés *Dupla vagy semmijét*, Raffai *Vasderesét*, Örkény *Kulcskeresőjét*, László *Uránbányászokját*, Páskándi *Kettőfürészelt zongora* című groteszkjét vagy Fejes *Cserepes Margit házassága* című játékát. De az is teljesen nyilvánvaló, hogy egyiktől sem lehetne megvonni az érvényes maiság alapvető tulajdonságát. Nyugodtan mondhatjuk, hogy drámaírásunk messze eltávolodott a naturalista sablontól, ha egyes művek - és sokszor éppen a direktbben társadalmi töltetűek - még felmutatnak is ilyen visszautaló vonásokat.

A továbblépés érdekében megfontolandónak látszik az a gondolatmenet amelyet Hermann István fejtett ki, éles vitára ösztökélve a jelenlévőket, Debrecenben. Három drámai ábrázolásmódról szólt. Az egyiket a régi „hitviták” hagyományához kötötte, és változatlan, kész figurák álláspontjának szembeszegezését

látta benne; a másikat az első ellenpárjának minősítette, amelyben - ugyanilyen zárt rendszerben - de ironikusan ábrázolva vonulnak föl a frontok. A harmadik lenne véleménye szerint a „Bánk báni” út: a konkrét történelmi szituációban megrajzolt és jellemének fejlődésében ábrázolt drámai alakokkal a középpontban. Véleménye szerint az első két csoportba tartozó alkotói módszer társadalmi-történelmi háttere elmosódóban van, tehát drámaírásunknak is túl kell lépnie ezeken a fokokon. A kibontakozás értelemszerűen a harmadik lehetőség irányába nyílik meg. Ezek a szemléleti-alkotói elvek természetesen nem illenek minden drámára, s főleg tiszta képletszerűségükben nem. De mint tendenciákra, meghaladásra váró és kibontakozást ígérő tendenciákra, mindenképpen fel kell figyelnünk.

Bizonyos következtetéseket le lehet azután vonni az elmúlt két év termését vizsgálva a tapasztalatok, a kritikai és a közönségvisszhang alapján. Az egyik tapasztalat az, hogy a parabola jellegű és célzatú történelmi drámák lassan alkalmatlan eszközzé válnak hiteles mai mondanivaló művészi tolmácsolására. Ennek az a legfőbb oka, hogy a párhuzamot csak egy bizonyos ideig lehet többé-kevésbé szellemesen fenntartani; óhatatlanul eljön az a pont, ahol szinte erőszakosan tör föl a múlt és jelen alapvető történelmi ellentmondása. Ekkor az író előtt két út áll: vagy a múltat változtatja meg, vagy a jelent. Mindkét próbálkozás a művészi minőség, a hatékonyság rovására megy. Az a megoldási kísérlet is kétes értékű, amely az általánosítás olyan fokán tartja a művet, hogy az szinte köz-hellyé vagy félremagyarázhatóvá, tetszés szerint betölthetővé válik. A dilemma meghaladásának eddigi egyetlen sikeres példája véleményem szerint Szabó Magda *Az a szép fényes nap* című „szemtelen” történelmi színműve, amely friss gondolatokra húz mintegy farsangi maskarát. Azt a feladatot pedig, amit Debrecenben Taar Ferenc szánt volna a történelmi drámának, hogy korrigálja a hamis nemzeti tudatot, mindenekelőtt maguknak a szaktörténészeknek kell elvégezni; az irodalmi-költői szintű leszámolás ritkán elérhető csúcspont.

Jó néhány olyan dráma, köztük nem is egy vígjáték, hagyományos vagy groteszk formában került színpadjainkra, amelyek a hétköznapok kritikáját gyakorolták az Almási Miklós cikkében ki-fejtett módon. Igazat kell azonban adni

neki abban, hogy a „pitiség” ábrázolása valamiképpen maga után vonta a dráma gondolati szintvesztését is, „mintha kikapcsolták volna az áramkört a hősökől”. A „minikörnyezet” hiteles ábrázolásához talán túlságosan is mélyre kell hajolni, annyira, ahonnan már nem lehet visszatekinteni a teljesebb összefüggések felé. S ha a közönség rá is ismer a figurákban - a szomszédaira; az azonosság felismerése köztudomásúan meglehetősen alacsony szintű esztétikai kategória.

Ha a hatvanas évek fordulóján általános és indokolt volt is a magyar értelmiség önvizsgálata, történelmének reális szemmel való felmérése; ma már nem sok újat hoznak a mégoly tisztességes direkt ábrázolások, s nehezen kerülnek el a didaktikus veszélyét. Félő, hogy előbb-utóbb erre a sorsra jut majd társadalmunk „elvezett nemzedékének” ábrázolása is. Ami az *Oszlopos Simeonban* megdöbbentő tragikumként jelentkezett, s amire még a *Tűzest viszek* művészshősének sorsa is joggal figyelmeztetett - az önpusztítás okaira és következményeire -, az a *Sziklafalban* már csak távoli motívum-ként bukkan fel, a *Harmincéves* vagyokban pedig könnyed gúnyolódás tárgya.

Megerősödött azonban egy konfliktus gyakorisága, amelyet véleményem szerint felületesen „nemzedéki” problémának szoktunk nevezni. A skála nagyon széles, hiszen olyan művek írhatók föl rá, mint a *Hetvenes évek*, a *Csóka család*, a *Vasderes*, a *Tíz közül kilenc*, az *Anyaföld*, az *Asztalosinduló* vagy éppen a *Kedves bópeer*...

De fel kellene ismernünk, hogy a nemzedékfogalom itt csak egy nagyobb és mélyebb helyzetváltozásnak a metaforája. A fiatalok ugyanis azok a húsz-harminc évesek, akik - az előző generációhoz képest - egy alapvetően megváltozott történelmi-társadalmi környezetbe születtek, olyan világba, ahol a kapitalizmus meghaladott forma, legfeljebb tudati és magatartásbeli csökevényekben él tovább, illetve külső-külföldi példa-ként vonz-taszít. És míg a művek többsége, majdnem azt mondhatnánk, történyszerűen, a múlt felől nézi a jelent, hangot kezd kapni az a szemlélet, gondoljunk csak a *Harmincéves vagyok* paradigmatis hangvételére, amikor már a jelen felől tekintenek a múltra. Elképzelhető, hogy lesznek még olyan művek, amelyek éppen a dráma műfaji sajátosságainál fogva kiélezzik múlt és jelen ellentéteit, egyoldalúan a jelen javára döntenek, és nem veszik figyelembe ennek az ellentmondásnak a dialektikáját. Ne cso-

dálkozzunk hát, ha a fiatal drámaírók, identitásuk keresése közben másképpen látnak, mint az előttük járók, s máshol látják társadalmunk problémáit, bűneit, vágyait, mint a régebbiek.

*

De „hol marad a korszakos, az összefoglaló erejű dráma”? - kérdezi Almási Miklós. Ha könnyen lehetne válaszolni erre a kérdésre, minden bizonytalanság művekkel választottak volna. És elfoglaltság nélkül lehet állítani, hogy egyedül a színházakat aligha lehet felelőssé tenni, mert ez még elmaradt. A debreceni disputa vitájából többfajta nehézségre is lehet következtetni. Ilyen nehézség lehet, hogy - mint Hermann István mondotta - az idő túlhaladta az eddigi drámai formákat, drámaírói szemléletet. Konkrét javaslatot is tett, bár talán kissé elvont formában. A javaslat lényege, hogy a művekben „tér és idő konkrét egysége” érvényesüljön, tehát csökkenjen az át-tételes, parabolisztikus ábrázolásmód; kifejtette: el kell érkeznünk oda, hogy merszünk legyen vállalni a szocialista valóság belső ellentmondásait; végül statikus jellemábrázolás helyett mozgásában, változásában mutassák fel alakjaikat a drámaírók.

Érdeemes volna gondolkodni azon is, nem dezorientálja-e a drámaírókat a hős-antihős, illúzió-dezillúzió túlságosan is sarkított ellenpárja. A hős fogalma köré ugyanis óhatatlanul valami dicsfény sugárát vonják, szavából emelkedettebb hangvétel hallanak ki. Mai társadalomszemléletünknek azonban sem a dicsfény, sem a patetikus hang nem sajátja, s ezért sokan úgy vélik, hogy „hősök nélkül” vivőerejét veszítette a műfaj. A deheroi-zálásnak is éppen ez volt az egyik legfőbb vivőereje. De az antihős éppen olyan sablonossá válhat, mint a hagyományos, piedesztálra helyezett figura. A félreértést valószínűleg úgy lehet tisztázni, a zsákutcából valószínűleg úgy lehet kikerülni, ha a „hős” fogalmát mintegy munkahipotézisképpen - legalább első szemléletben - kicseréljük a *példaszerű emberi sors* ábrázolásának az igényére. Ha komolyan vesszük azt a félig elfelejtett meghatározást, hogy tipikus jellemeket kell tipikus körülmények között ábrázolni, hiszen a „példa” hitelét éppen ez adhatja meg. Azt hiszem, hogy Örkény István színpadi műveinek - amelyek pedig előadásmódjukban a szokásosnál is megformáltabbnak ítéltetők - éppen a

tipizálás erőssége és pontossága adja a siker lendületét. Örkeny ugyanis alap-helyzeteket fedez fel, absztrahál és szervez színpadi képletté, legyen az akár a *Tóték*, a *Macskajáték*, a *Vérrokonok* vagy a *Kulcskeresők*. Egy nagyon is igaz képlet van ilyen-amolyan, néhol groteszk maskarába felöltöztetve, de ezek az öltözékek lényegében egyetlen anyagból vannak tervezve-varrva.

Bizonyos felületes, majdhogynem zszurnalisztikus kategorizálással szokták a szovjet drámairodalom néhány igen érdekes új alkotását „termelési darabnak” minősíteni. Aligha lehetne riasztóbb címkét találni az ilyen alkotások számára, s még riasztóbb lenne, ha a mi drámaíróinkon és szín házainkon is „termelési tematikájú” műveket akarnának számon kérni. Az természetesen igaz, hogy a munka az emberi társadalom és az emberélet döntő része, alapvető meghatározója. De Gelman *Egy ülés jegyzőkönyve* című darabjában nem a munka a téma, hanem - és sikerének éppen ez a fő oka - a munkához mint az emberélet egy döntő részéhez való viszony, konfliktusa pedig a látszólag hasznos öncsalás és a látszólag haszontalan becsületesség között van; még mélyebben pedig az öncsalás okáról szól - a nagy méretekben és a felső vezetésben is elburjánzott rossz presztízs-védelemtől, olyan állapotról, ahol az igazság létérdekét veszélyeztető tényező-ként jelentkezik. Tanulságos konfliktus ez, messze távol a szakmai értelmezésű „termelési” problémától.

Igen rokon ez a konfliktus a felelősség vállalásának és nem vállalásának drámai feszültségétől. Nem hiszem, hogy ismeretlen volna számunkra a karriervágy mai Macbeth-je, aki, ha talán csak jel-képesen, de partnerei, barátai, családja holttestén át harcolja ki pozícióját, vagyonát, hatalmát. És nem volt vagy nincsen példa arra, hogyan alakulnak ki cinkos-csoportok, élőködve mindaddig, amíg végül azután az egyik holló mégis-csak kivájja a másik szemét.

Már említettem a mai nemzedék identitásproblémáját, azt, hogy szinte még megoldatlan a számukra önmaguk élet-feladatának világos megfogalmazása. A múlt negációja önmagában ugyanis rövid program. A vezetés átvételének igénye merőben formális lehet, ha nincsen tartalma. Hogyan harcolhatja meg drámai harcát valaki egy életcél érdekében? Mit kell önmagában és környezetében legyőznie, hogy kiteljesíthesse önmagát? A

hit megszerzésének és győzelemre vitelnek drámája lehet ez, netán tragédiája.

Es vissza lehet kérdezni azt is, amit a debreceni konferencián Maróti Lajos fogalmazott meg, hogy ti. „ez a társadalom, amiben mi élünk, igényli-e azt, hogy... tükröt mutassunk neki a színpadról a saját konfliktusaira, a saját belső ellentmondásaira...”? Talán mondanom sem kell, milyen drámai lehetőséget kínál ennek az ellentmondásnak az ábrázolása: a saját veszélyhelyzetei előtt szemet hunyó ember vagy emberek alakjának felmutatása.

Mindezek a gondolatok természetesen csak felkínált javaslatok, ajtók nyitogatása, kedvbresztés. Olyan gondolatok, amelyek esetleg nyílt vagy belső vitákat indíthatnak. Aktualitásukat drámairodalomunk és színházművészetünk helyzete sugallja, Nógrád megye és a Déryné Színház kezdeményezése igazolja.

Végül érdemesnek látszik felfigyelni egy érdekes lehetőségre, véletlen egybeesésre. Azoknak, akik tájékozódni szoktak a világszínház eseményei, változásának, fejlődésének jelenlegi állapota felől, nyilvánvaló módon feltűnt két érdekes törekvés. Az egyik ezek közül a „közvetlen” színház gondolata. A legkülönbözőbb erőfeszítések történnek ugyanis azért, hogy a színházművészet, amely tulajdonképpen a dráma művészetének látható arca, újra eleven kapcsolatba kerüljön közönségével, feloldódjanak azok a merev határok, amelyeket a zenekari árok, a rivalda fénye húzott az elmúlt néhány száz év során néző és játékos közé. A maradandó élményt eszerint jobban biztosítja a hatás közvetlensége, szinte testi közelsége. Köztudomású, hogy Peter Brook is a „közvetlen” színházban jelölte meg művészi eszményképét, kísérletei jórészt ennek a játékmódnak az el-éréséért folynak.

A másik felismerhető tendencia a kisformátumú színházi produkciók elszaporodása. Lemondás a rafinált színpadtechnikáról, az ezerszemélyes nézőtekről. Vágyódás az intimitás, a kis közösségek iránt. A személyesség szuggesztív varázsának keresése. A szemtől szembe való közlés hatékonysága. Anélkül persze, hogy a tartalom igényességéről, a művészi tolmácsolás tisztességéről le kellene vagy le lenne szabad mondani. És ez is tulajdonképpen a közvetlen színház formai feltétele.

A Déryné Színház, nyilvánvaló módon a maga megújulását is keresve, abban a kivételes helyzetben van, hogy adottság-

ként számolhat azokkal a feltételekkel, amelyeket a világszínház lázas kísérletezéssel keresgél, próbál megvalósítani. És ha hosszú időn át az volt a panasza, hátrányérzete, hogy redukálnia kell mind-azt, amit a nagyszínházak művésze nyújt, akkor most érdemes felfigyelnie arra, hogy hátránya előnnyé változott, illetve változtatható. Eleve a kis formák színháza, és talán egyetlen más együttesnek sincs olyan lehetősége a közvetlen hang megütésére, a közvetlen színház korszerű megvalósítására, mint éppen neki. S ha ezt a lehetőséget komolyan fontolóra veszi, az ország legszélesebb hatású kísérleti színházává válhat. Nagyszerű művészi lehetőség adódhat, amely éppen hátránynak vélt helyzetéből következik.

Ez a mostani kezdeményezés is lépést jelenthet ebben az irányban. A példát talán éppen Salgótarján mutathatja, ahol egy fejlődésben elmaradt hely alakította ki a legmodernebb magyar kisvárosi városközpontot: a hátrányt tudta sikeresen előnyére fordítani. itt pedig ehhez a színházi vállalkozáshoz, amelynek érté-két alig lehet elég magasra becsülni, amely a magyar dráma szolgálatában indul, fiatal drámaírók segítségét kéri, szervezi. Olyan alkotókét, akiket talán kevésbé kötnek a már túlságosan is ki-alakult megoldások, akik új szemléletet szolgáltathatnak meg, s akik sokoldalú bátorítást kapnak, hogy a maguk valóságának konfliktusait példaszerű emberi sorsokon keresztül, legyen bár tragikus vagy komédiába hajló, zenével átszőtt vagy mindennapos próza, közvetlenül és erőteljesen szólaltassák meg.



Vita az íróról és a színházról

Trencsényi Imre, a Déryné Színház dramaturgja arról beszélt, hogy a mostanában elszaporodott drámapályázatokkal elentétben ők szinopsziseket kérnek az íróktól, melynek alapján szerződéseket köthetnek. Ez az egyetlen lehetőség arra, hogy egyre nagyobb számban ismerhessék meg a kortárs alkotásokat, és minél többet mutassanak be belőlük. Néhány hónapos ösztöndíjat ajánlanak fel olyan fiatal szerzőknek, akiknek nem volt kapcsolatuk színházzal. Az ösztöndíj ideje alatt részt vennének egy-két előadás próbasorozatán, az olvasópróbától a be-mutatóig.

Műfajszélesítést is igényelnek, hiszen a Déryné Színház műsorán drámai műveken kívül operának és zenés daraboknak is szerepelniük kell.

A Déryné Színház igazi műfaja a dokumentumdráma - így hangzott Köves István (Magyar Ifjúság) véleménye. Ez az a műfaj, amely felé a színháznak közelítenie kellene. A dokumentumdráma stílusa jobban megfér a falusi mozik kis színpadán, a témák aktualitása pedig hálás közönségre talál a vidéki közönségnél.

Maróti Lajos az Írószövetség drámai szakosztálya nevében szólalt fel. Véleménye szerint nem valami sajátos műfajjal kell a Déryné Színháznak közönséget toboroznia. Nem műfajok között kell kutatgatni ahhoz, hogy a színház népszerűségét növelhesse. A közönség országszerete elég érett már, „fehér foltokról” egyre kevésbé lehet beszélni. Jó színházat kell nyújtani, és nem műfajproblémákon rágódni.

A Déryné Színház mostani ajánlata kiforratlan - tehát jó. Jó, mivel nem csatlakozik az utóbbi időben elburjánzó drámapályázatokhoz, amelyek között alig ismeri ki magát az ember. Vagy inkább nagyon is kiismeri. Az a helyzet ugyanis, hogy a győri, a debreceni és a kecskeméti felhívásokat követte az Ódry Színpad és a Vígszínház pályázata - ez a láncreakció erősen kampányjellegűnek tűnik. Majd minden pályázat alkalmával ugyanazt a hat-nyolc fiatal novellistát hívják meg, mindenhol ugyanazok a nevek szerepel-

nek, a „jelentkezők nagy száma” tehát finoman szólva is látszólagos. A Déryné Színháznak nincs szüksége feltétlenül és kizárólag az elsődramásokra. Nincs szükség pályázatra sem, első, második és harmadik díjjal, helyezésekkel és eredményhirdetéssel. Dolgozzon ki a színház valami új formát, amely alkalmas arra, hogy valóban meginduljon az az alkotói mozgás, melyből csak a Déryné Színháznak lesz haszna, és természetesen a közönségnek.

Végül arról szólt, visszatérve Székely György bevezetőjére, hogy érzése szerint a színházi szakemberek színházcsinálóként mindent szívesen és örömmel fogadnak, de kultúrpolitikusként gyávábbak. Furcsa, bizantikus szemlélet alakult ki a színházi vezetők körében. Legjobban ez akadályozza az írók munkáját.

Jókai Anna szerint a színházak túlzott óvatossága valóban nemegyszer gátja a munkának. Ő - és az írók többsége - nyíltan vállalja: olyan darabokat akar írni, amelyek idegesítik a nézőket. Feltétlenül szükséges azonban, hogy a színház is vállalja az ezzel járó kockázatot! Amennyiben ez ma még kockázatnak számít.

Tudomásul kell venni viszont, hogy a közönség falun sem egységes. A vidék, a falu úgynevezett szellemi magva nem tartja elegendőnek azt az intellektuális izgalmat, melyet a Déryné Színház hoz szállít. Ők azok, akik kocsiba ülnek inkább városba vagy Budapestre járnak színházba. A falusi nézőnek ma három rétege van: az értelmiségi, az átlag-néző és a harmadik réteg, az úgynevezett „betereltek”, akiket beszerveztek a színházlátogatásra, anélkül, hogy tudnák egyáltalán, mit fognak látni. A feladat az, hogy a három rétegnek egyformán élményt nyújtson a színház, erre pedig egyetlen lehetőség van: élménygazdag, cselekménygazdag darabokat kell vinni a falusi nézőnek. Sajnos, ez a televízióánál, a legfontosabb kultúrmissziót betöltő intézménynél is akadozik. Azokat a társadalmilag izgalmas, érdekes darabokat, amelyek a vidéki nézőket legjobban érdekelnék, általában a második csatorna adja.

Amikor egy író a Déryné Színház számára ír darabot, még több kockázatot vállal, mint egyébként. A Déryné Színház előadásainak nincs megfelelő kritikai visszhangja. A kritikusok legföljebb a Kulich Gyula téri épületig merészkednek el, helyi környezetben nem nézik meg az előadásokat. Az íróknak tehát azzal is számolniuk kell, hogy süket csöndben

dolgoznak, a kritikától nem érkezik visszajelzés munkájukra.

Hol vannak a vidéki vezetők az előadásokról? - hangzott Gerencsér Miklós dühös hozzászólásának első mondata. Igaza van Jókai Annának, amikor azt mondja, hogy a kritikusok is lenézik ezt a színházat. Őket csak a fontos előadások és a fontos előadásokon megjelent fontos emberek érdeklik. Ilyenekkel pedig valóban ritkán találkozunk például egy szécsényi előadáson. A Déryné Színház tehát egyedül marad a gondjaival és évek óta megoldatlan problémáival; az állandó harcra, amit a hahnbrigádok ellen kell folytatniuk. Ezek a „fővárosi” művészek kis csoportokban járnak az országot, és egy-egy fellépésük alkalmával több plakáttal árasztják el a falut vagy a várost, mint a Déryné Színház egész évben. Többnyire minden művészi és kultúrpolitikai funkciót nélkülöznek ezek a kis csapatok, és néha mégis nagyobb közönséget toboroznak, mint a Déryné Színház egy-egy sokkal színvonalasabb produkciója.

Feltétlenül hasznosnak tartja a Déryné kezdeményezését, hiszen jó darab ritkán születet színházon kívül. Ahhoz, hogy valaki jó színpadi szerző legyen, meg kell ismernie a színházi alkotómunkát belülről is. Ehhez szolgálhat segítségül a színház legújabb akciója.

Mezey Katalin a fiatal írók nevében megköszönte azt a gesztust, hogy meghívták őket erre a tanácskozásra. Annak ellenére, hogy az utóbbi hónapokban valóban van valami felbolydulás, a színházak többnyire továbbra is sikeresen verik vissza a fiatalok rohamát. A pályázatok általában zártak. Ez azt jelenti, hogy a meghívásos rendszer az írók meghatározott köre számára jelent csupán lehetőséget bemutatkozásra és próbálkozásra. Valóban, a színházak szinte félnek a fiataloktól. Egy ismeretlen író neve nem biztosíték: a felelősséget a színház dramaturgiájának kell vállalnia. Ezért aztán amennyit lehet, lefaragnak a drámából, hogy minél rizikómentesebb legyen a bemutató. Kérdés, hogy a fiatal drámaíró le tud-e faragni a művéből annyit, hogy beférjen ezen a „tágasra nyitott” ajtón!

A fiatalok nevében azt kéri a színház vezetőségétől, hogy ne csak szinopsziseket fogadjanak el, hanem kész darabokat is. Sokan vannak, akiknek kész drámájuk van, csak éppen a színházi dramaturgiák arra sem méltatják őket, hogy válaszoljanak a beküldött alkotásokra, sőt a pél-

dányt sem küldik vissza. Igaza van Maróti Lajosnak: nem kell pályázat, nincs szükség meghívásra és díjra sem. Aki írni akar, úgyis vállalja a kockázatot.

A Kulturális Minisztérium Színházművészeti Főosztályának munkatársa, Bógel József köszöntve a tanácskozást, megjegyezte, hogy már az is igen szép eredmény, hogy írók és színházi szakemberek ilyen megtisztelően nagy számban vannak jelen. Van-e specialitása a Déryné Színháznak? Igen: a közvetlenség, az intimitás színháza lehet. Ez határozza meg dramaturgiailag is, milyen darabokat kell írni számára. Az utóbbi időben valóban elterjedtek a pályázatok. Helyes, hogy a Déryné Színház egy kevésbé lezárt formát akar igénybe venni: az ösztöndíjrendszert.

Az ösztöndíjjal kapcsolatban Örsi Ferenc elmondta, hogy a színpadi „szerzés” inaséveit Szendrő József és Katona Ferenc mellett töltötte. Akkoriban ezt még nem ösztöndíjnak hívták, nem is kaptak érte pénzt. Mégis ott ültek a próbákon, és legtöbbször elkapta a színházi munka varázsa. Azt javasolja, hogy ez az ösztön-díj ne egyszerűen valamely passzív rész-vétel finanszírozzon, hanem például rendezőasszisztensnek szerződtesse az írókat két-három hónapra.

Szentmihályi Szabó Péter az írók, a fiatal írók kiszolgáltatottságáról beszélt. Lassanként már úgy mennek be egy-egy szerkesztőségbe, mint valami hivatalba, vagy már be sem mernek menni. Még rosszabb a helyzet a színházakkal. Eddig öt darabot írt, nem tudja, milyenek. Nem tudja, mivel a színházi dramaturgiák válasza sem méltatták. „Kinek kell a magyar dráma?” - kérdezte. „Kell-e egyáltalán?”

Dévényi Róbert a Népművelési Propaganda Iroda vezetője nagyon komoly segítséget ajánlott fel azoknak a drámaíróknak, akiknek elő nem adott drámáik vannak: meg tudnak jelentetni évenként legalább egy drámakötetet.

*

A szerkesztőség megjegyzi, hogy a Déryné Színház és a Huszonötödik Színház időközben történt összevonása nem érinti a salgótarjáni tanácskozás általános tanulságait, sőt azok egy része a Népszínház koncepciójának kialakításához is hozzájárulhat. Egyébként - folytatva-megújítva - a Népszínház a Déryné Színház tevékenységének, úgy tudjuk, örököse is lesz.

FÖLDES ANNA

A novellista drámája

Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye?

Jósolni könnyű?

A kritikus természetesen legyen elfogulatlan és tárgyilagos, én azonban Galgóczi Erzsébet második színpadon bemutatott drámája után elfogult vagyok és részrehajló. Elfogult vagyok, nemcsak azért, mert pályakezdése óta nyomon követem és szeretem Galgóczi írásait, mert idestova három évtizede hiszek a tehetségében, hanem azért is, mert azok közé tartozom, akik esztendők óta drámát várnak tőle. Novelláinak robbanó, koncentrált drámaisága, konfliktusteremtő, dialógusszerkesztő tehetsége színpad után kiált.

Az első, ígéretes és mégis csalódást okozó (kecskeméti) Galgóczi-bemutató után, 1970-ben tovább sem adtam fel álláspontomat. Igaz, hogy *A főügyész felesége* még nem teljes értékű dráma, hogy a cselekményvezetés, a szerkesztés és jellemrajz hűsége ellenére nem éri el a dráma alapjául szolgáló kisregény gazdagságát. Hogy írója sokszor tétován fordítja szavakra a hősök gondolatait, és ezáltal gyengíti hitelüket. Hogy a szereplők önleplező megnyilatkozásaikkal vagy az adott szituáció agyonmagyarázásával fellazítják a jelenetek feszültségét. De mindez csak a színpadi gyakorlat hiányával magyarázható. Azt írtam: minden reményünk megvan rá, hogy a dramaturg diplomával rendelkező, drámai alkatú és érzékű író és a Galgóczi életismeretere, bátorságára igényt tartó színház következő találkozása teljes értékű színpadi eredményt hoz.

Az első premier óta hét esztendő telt el. Galgóczi időközben több feltűnést kel-tő tévéjátékkal bizonyította drámai érzékét. Ezek a novellából képernyőre került történetek megőrizték az eredeti mű szünetek összeütközéséből táplálkozó feszültségét, s a személyes sorsuk mögött mindannyiszor felsejlett a történelem. Nemcsak az *Aknamező*, de szinte minden Galgóczi-novella a történelem mozgatóerőinek, kataklizmáinak egyéni lecsapódását elemzte és ábrázolta. Galgóczi soha nem fenyegette sem a privatizálás, sem az ellaposodó kisrealizmus veszélye.

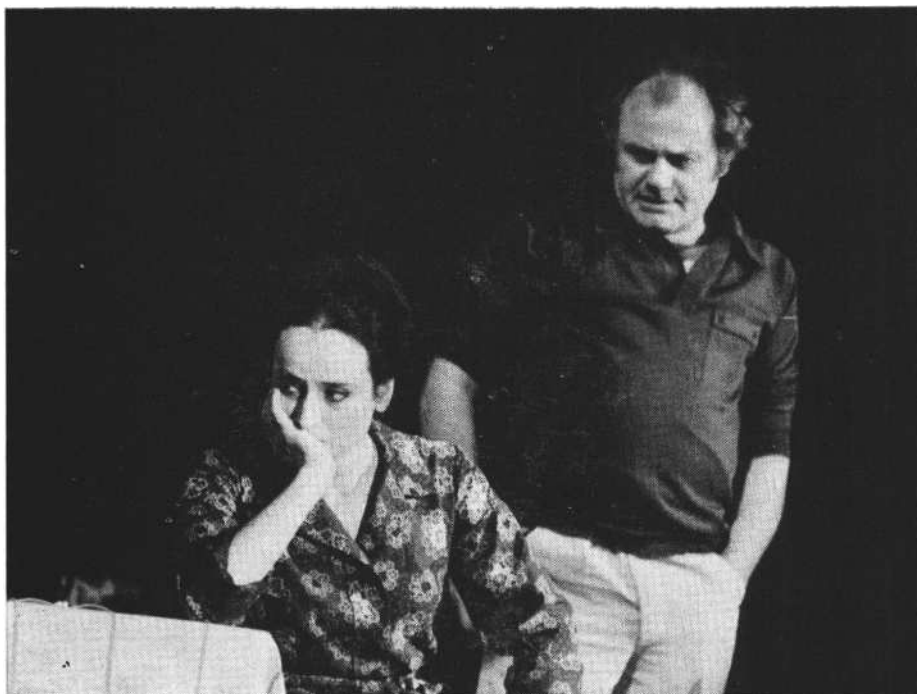
Hét év alatt (állítólag) szervezetünk

minden porcikája, sejtje kicserélődik. Galgóczi drámaírói arculata azonban nem változott. Második színpadra került darabja is adaptáció: egy korábban nagy feltűnést keltett, konfliktusában, feszültségében „drámai” jellegű kisregény. A hiteles hősök mindennapokban gyökerező összecsapása most is történelmet idéz, csak hogy kortársi történelmet. És ez a folyamat drámai ugyan, de kevésbé látványos. Az író megragadta folyamatból pedig még nehezebb az ütköző- és fordulópontokat kiemelni. Galgóczi *Kinek a törvénye* című kisregénye egy történelemformáló társadalmi erő felbomlását, elfajulását, a korábban vállalt erkölcsi normákkal való szembesítését ábrázolja, szélsőségesen egyedi példán keresztül, általánosítható és felkavaró erővel. Ezt a szembesítést meghatározza a szocialista demokratizmus iránt elkötelezett író szenvedélye, és minden írását átható, mélységes valóságtszertelete. A színpadra azonban „csak a közéleti témát és az író elkötelezett szemléletét, bátor társadalombírálatát sikerült átmenteni. Az olvasott igazság a színpadon is igazság maradt, de a meglevenítés által, sajátos módon, veszített szuggesztivitásából.

Ezt a sommás, egyelőre semmivel sem igazolt megállapítást azért bocsátom előre, mert a novellista Galgóczi drámaíró kudarcának elismerésével a magam (és pályatársaim) irodalmi jóslatát kell megkérdőjelezni.

Egyelőre úgy tűnik, hogy a külvilág -- a kritika és a színházi szakma -- mélyebben és következetesebben hitt az író színpadi elhivatottságában, mint maga Galgóczi. Ezt esetleges, alkalmi megnyilatkozásoknál, vallomásoknál és vonatkozásoknál egyértelműbben bizonyítják a tények. Az a győri Kisfaludy Színház műsorfüzetében nyilvánosságra hozott körülmény, amely szerint a színház pályázatán díjat nyert, epikai fogantatású alkotás végleges színpadi megfogalmazására, az előadás érdekében szükséges dramaturgiai javításokra Galgóczi Erzsébet már nem vállalkozott. Önmaga helyett a Kisalföld című megyei lap munkatársát, Németh Endrét javasolta a végső változat kidolgozására. Nem a pályakezdő író ellen szólunk, amikor ebben a „nagyvonalú gesztusban a mesterességét tisztelő író kételyét, közönyét sejtjük: mintha a dramaturgiai aprómunkát (?) átpasszoló író eleve feladta volna a drámaírói rangért és a színpadi sikerért való küzdelmet.

Ezt a jelenséget, őszintén szólva, jel-



Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye? (Győri Kisfaludy Színház) Nagy Anna és Polgár Géza

lemzőbbnek és (konzekvenciáiban) súlyosabbnak érzem, mint a bemutató ébresztette csalódást. Akár egyedi eset, akár kortünet, drámairodalmunk holnap-ja érdekében mindenképpen megérdemli a további vizsgáldást.

Mi oka lehetett Galgóczi Erzsébetnek erre a színházban szokatlan magatartásra ?

Rémképek és tapasztalatok

Vegyük sorra az elképzelhető magyarázatokat :

1. ... és nyugodjunk bele a műsorfüzet válaszába, amely szerint az író „más irányú elfoglaltságai miatt nem tudott időt szakítani a munka befejezésére.

2. Vagy mélyebbre hatolva az alkotói tartózkodás titkába, fogadjuk el, hogy Galgóczi a pályamunka benyújtása óta eltelt idő alatt annyira eltávolodott a hétnyolc esztendővel korábban feltárt, azóta is aktuális konfliktustól, a kisregényben megidézett hősköztől, hogy úgy érezte, képtelen visszaszökönni a maga teremtette világba.

3. Mivel a két kézenfekvő magyarázat közül egyik sem győzött meg, megpróbáltam tovább keresgélni. És eljutottam Almási Miklósnak *A hétköznapiság kritikája* című cikkében (Népszabadság, 1977. II. 12.) megfogalmazott feltételezéséhez, amely azt sugallja, hogy az írókat „nem is olyan régen a „színházi színház korszakának kilengései, az írói alkotást „szükséges, de nem túlságosan komolyan veendő tölteléknek” kezelő rendezői szándékok rémképeit tartották vissza a drámaírástól. Lehetséges, hogy Galgóczi esetében is erről lett volna szó? Megvallo, hogy a teória általános, gyakorlati igazságában és konkrét érvényében egyaránt kételkedem. Nehéz elképzelni, hogy

a minden írói idegszálában realista, a valósághoz ezer szállal kötődő és realista megleveníftést is inspiráló Galgóczit a rendezői vízióktól való idegenkedés bénította volna meg.

4. Ha mégis a maga írói szuverenitásának veszélyeztetettsége vette el Galgóczi kedvét a drámaírástól, akkor ebben - feltételezésem szerint - nem színházi, hanem forgatókönyvírói, filmes tapasztalatai játszották a főszerepet. Nemrégiben a Magyar Játékfilmszemle keretében rendezett írószövetségi tanácskozáson írók és filmrendezők taglalták a közös munka és együttműködés feltételeit, nehézségeit. Az érdekeltek a forgatókönyvírás anyagi és erkölcsi ösztönzésén túl, a nyomtatott nyilvánosság biztosítását sürgették. A munka kollektív jellegének elismerése mellett, végül is arra a következtetésre jutottak, hogy csakis a kétféle, a rendezői és írói szuverenitás össze-egyeztetése révén léphetünk előre. Könnyen elképzelhető, hogy a tervek mögött rossz tapasztalatok húzódnak meg, és Galgóczi is a filmgyártás területén szenvedte el írói szuverenitásának azokat a sérelmeit, amelyeket máig sem tudott kiheverni, és ezért nem vonzza ma sem semmiféle kollektív művészet. De ha valóban ez lenne tartózkodásának, idegenkedésének indoka, akkor hogyan egyeztethető ez össze egy további szerző-illetve alkotótárs (jelen esetben: Németh Endre) bevonásával ?

5. Hátravan még egy brutálisan egyszerű magyarázat. Hogy Galgóczi valóban úgy érzi: az általa felfedezett drámai összeütközések ábrázolásának a kisepika, a novella az optimális formája. Hogy nem tud és nemis kíván lemondani megidézett hőseinek gondolatairól, az

összecsapás mélységét és hitelét kibontakoztató, alátámasztó környezetrajzról. Úgy érzi, hogy voltaképpen nem szituációkban, hanem hosszabb-rövidebb folyamatokban tudja a legerőteljesebben érzékeltetni a társadalmi mozgás irányát, ritmusát. És a szembefeszülő erőknél azok az összeütközései, amelyeket mi drámáink értékeltünk, a folyamatból sugárzó motiváció nélkül elkerülhetetlenül veszítenek intenzitásukból.

Attól tartok, hogy a novellista második drámájának bemutatása után - egyelőre - ez az az érv, amely előtt, ha szomorú szívvel is, de kapitulálnunk kell. Úgy látszik, hogy a színháznak ma nagyobb szüksége van Galgóczira, mint Galgóczinak a színházra.

Drámai hősök, lehetőségek

A *Kinek a törvénye?* című kisregény 1971-ben jelent meg kötetben. Témája változatlanul aktuális: egy a karrier csúcsán vagy legalábbis magas lépcsőfokán tepsedő Kossuth-díjas tévészelnök megmámorosodik az elért sikerektől, a hatalomtól. Elszakad osztályos társaitól, választóitól, a falubeli parasztoktól, el magától a gazdaságban folyó munkától is. Kegyet oszt és büntet, s már-már úgy tűnik, hogy ő szab törvényt a megyében. Csakhogy a fák nem nőnek az égig: egy a faluba került fiatal és ambiciózus közrendőr először többrendbeli ittas vezetésben, később a leleplezett hústolvajokkal való hallgatólagos cimboraságban, hivatalos hatalommal való visszaélésben és vesztegetésben is elmarasztalja a vidék „kegyurát”. Az elnök és a rendőr egyenlőtlen párharcában kulcsszerepe van a kiskirály tizenhét esztendő lányának is, aki a visszaélések elkényeztetett haszonélvezője, valóságos falusi grófkisasszony; ugyanakkor nyitott szívvel fogadja az apját leleplező, tisztességes és törekvő ifjú rendőr rajongását is. Az összeütközés háttérében pedig felvonulnak a falubeliek: az elnök törvényét mindennél jobban tisztelő rendőrsparancsnok, a férje züllését aggodalommal figyelő elnökne és a szövetkezet csalódott, ám egyre tisztábban látó, ítélkező parasztsága.

A történet, amelyet Galgóczi feldolgoz, három (leleplezett) bűncselekmény körül kristályosodik ki. Az első a falubeli hústolvajok agyafúrtnak kieszelt, folyamatosan végzett manővere. A második: az elnöki autógumijainak szándékos és erőszakos megromlása. Végül: egy a tragédia beteljesedését jelentő tragikus gázolás. Az első két büntetést a har-



Jelenet Galgóczi Erzsébet drámájának győri előadásából

madik cselekmény későbbi áldozata deríti fel: a buzgó és leleményes kis-rendőr, aki a tolvajokkal és orgazdákkal szemben könyörtelen, de a téessztagság ellenőrzését, elégedetlenségét kifejezésre juttató autórongálókkkal, a népitélet önkényes kifejezőivel szemben szolidáris. Magatartásának ezzel a következetességével vívja ki azután a hatalmaskodó téesszelnök gyűlöletét. És ez az elvakult gyűlölet vezérli Mátét, az elnököt akkor, amikor gondatlanságból, tragikus véletlen folytán, italos állapotban elgázolja ellenfelét. Kisregényben ez a végkifejlet nemcsak elfogadható, de hiteles és hatásos is. Az indítékok egybeesése, a körülmények összeszövődése a valóság bonyolultságát érzékelteti. Drámában, a végletek műfajában, mindez sokkal vitathatóbb: itta bírónak döntenie kellett volna, gyilkosság terheli-e Máté lelkét, vagy véletlen baleset okozta a tragédiát. Az elnök felelősségének mértékét elködösíteni olyan kompromisszum, amely visszamenőleg is gyengíti a drámát. Az adaptáció problematikus volta azonban már a záróakkordot megelőzően nyilvánvalóvá válik.

A színpadi változat voltaképpen a kisregény dramatizálása: Galgóczi jeleneiteinek többé-kevésbé hűséges képsora. Csakhogy a kisregény drámaiságát alighanem a mű mélyebb régióiból kellett volna felhozni. A cselekmény hátterében ugyanis ott izzik, lüktet a dráma. Annak a vezetőnek a drámája, aki saját erejéből emelkedett fel osztályostársai közösségének élére, velük küzdött, és kockáztatott is értük, ám mire munkásságának gyümölcsei beértek, szinte észrevétlenül, de már-már visszafordíthatatlanul szakadt el tőlük. A környezetben élők ellene és érte harcolnak, amíg a parasztok tiltakozását kifejező autógumiügy nem élezi ki a végsőkig ezt a szembenállást. Ezután Máté már nem áltathatja magát tovább: ifjúkori önmagának árulója lett. Drámájának ez az összeütközés alkotja a sarkpontját és nem a hústolvajok ügye. Hiszen abban a piszkos kis lopási történetben elnökként, személyében, közvetlenül nem érdekelt, legfeljebb csak a bűnösök pártfogásával szennyezi be magát. A leleplezés során tanúsított magatartása inkább csak tünet, semmint drámai vétség.

A kisrendőr félig kibontott drámája kevésbé szélsőséges, de nem kevésbé aktuális. Itt a konzekvens tisztesség, a kötelességteljesítés során mindenáron érvényre juttatott elvhűség és a kompro

misszummal kiérdemelhető karrier elvont lehetősége ütközik. Hiszen a rendőrnek „kifizetődne” az elnökkel való barátság: nemcsak békességet, nyugtot szerezne, de tisztítkolára is kerülhetne, s talán Zsóka, az elnök kislánya sem volna számára elérhetetlen. Az előtte álló választásnak a maga kiélezettségében, konzekvenciáival együtt való, hiteles ábrázolása kínálta Galgóczinak (a témán belül) a második drámai lehetőséget. De ennek kiaknázásához az kellett volna, hogy a drámai változat ne riadjon vissza az alternatívák ábrázolásától. Hogy a rendőr döntése valóban belső küzdelemben szülessen. András tisztessége azonban kezdetől olyan megingathatatlan, hogy valójában sem választásról, sem küzdelemtől nincs szó a cselekményben.

A két elmulasztott lehetőség Galgóczi világában - a kisregényében - olyan módon kereszteződik, hogy mindkettő súlyosabb lesz általa. A kisregényben félreérthetetlenek és erőteljesek az összefüggések. A színpadi körülmények, események azonban mintha elszívják az oxigént a lehetséges drámák elől. Az író túlságosan sokat időz a mellékes motívumoknál, a téesszelnök italozásának részleteinél, kislányának, Zsókanak kacérkodásánál, Zsóka lovagjainak bemutatásánál. Minderre epikus műben nyilvánvalóan szükség van. Ott általuk lesz hiteles és eleven a Máté törvényén alapuló világ. A színpadon azonban ezek az epikus eredetű motívumok már-már elfedik a drámát, és - legalábbis részben ezeknek köszönhető a lényeges és lényegtelen elemek összemosódása, a feszültség és a figyelem hullámmása is.

Galgóczi elbeszéléseiben a jellemrajz általában nem valamiféle lelkiző élvezet

colás, hanem a pontosan megszerkesztett szituáció, a hitelesen ábrázolt, társadalmilag meghatározott egyéni magatartás eredménye. Az elbeszélő szinte soha nem követ el lélektani, logikai hibát, ami a színpadi adaptációban bizony előfordul. Kis, de jellemző példának érzem az elnök lányának, Zsókanak megformálását, aki az átdolgozás során kacér kamaszlányból olcsó dajnává torzul: magakelletése, a körülötte forgó férfiak lerohanása eléggé valószínűtlen, s enyhén szólva kompromittáló. Igaz, a férfiak vele szemben tanúsított mohósága sem sokkal meggyőzőbb.

Galgóczinak novellistaként sem igazán erénye az érzelmek elemzése. De ezúttal a színpadi változat mintha kitérne a feladat elől. Legalábbis ezt éreztük, amikor a hősök legfontosabb érzelmei nem a színpadon, hanem a kulisszák mögött alakulnak át: Zsókanak a kisrendőrrel szemben tanúsított taszító fölénye majd minden színpadi átmenet nélkül forróso-dik szerelemmé.

Ilyen és hasonló magatartásbeli meglepetések, a jellemrajz logikátlan zökkenői nehezítik a néző számára a drámai események átélését. Sokszor valóban apró dolgokon múlik egy-egy jelenet hitelessége. Novellában, riportban még soha nem sikerült senkinek Galgóczit hitelenségen kapni. Ezúttal a falusi lányok koloniálbútorának emlegetése, a kisrendőrnek a rendőrkapitány jelenlétében tanúsított komikusan tiszteltlen magatartása - a jelenetek egészének hitelét ássák alá.

Ki-ki a maga elnökét ..

Színházi életünk sajátos ellentmondása, hogy a drámai adaptáció kudarca nem jelenti a vállalkozás csődjét. Nem jelenti

már csak azért sem, mert ami Galgóczi igazságából, társadalombírálatából, ítéletéből megmaradt, még mindig több, értékesebb és igazabb, mint a külsőségek által a jelenetbe kapcsolódó, időtlen melodramák és kiagyalt, végletekig elvont parabolák gördülékeny masinériája. A legszigorúbb bíráló és legelégedetlenebb néző sem tagadhatja, hogy Galgóczi világgal az élet nyomul be a színpadra. Tökéletlenül ábrázolva, bizonytalan írói megoldásban - de mégis életszagúan.

A győri bemutató közönsége, amely az előadás első részében sehogyan sem tudott ráhangolódni a darab problematikájára, a későbbiekben ráértékelte a mű társadalmi érvényére. A cselekmény is a második részben lódul meg. A nézőnek kevesebb ideje marad a töprengésre, mélyebben belebonyolódik a hősök sorsába. Mintha egyszer csak bezáródott volna a színpad és a nézőtér áramköre, a szék-sorokban ülők felismerték a maguk környezetének törvényteremtő „elnökeit” és saját „közrendőri” dilemmáikat. Ezért csattant fel a taps a szöveg eredeti, frappáns fordulatainál, a politikai poénoknál is. A nézői azonosulásnak ezek a mankói már csak azért is hasznosnak bizonyultak, mert a nem mindig Galgóczi rangján fogalmazott bemondások által éber figyelemre serkentett közönség a dráma súlyosabb igazságaira is fogékonyabbá, érzékenyebbé lett. Ennek köszönhetően azután a második órában már felforrósodott, életteli lett a lassan induló szín-padi játék is.

A szereposztás gondjai

Meczner János, a színház vezető rendezője, érezhetően hitt Galgóczi tehetségében, igazságában, és küszködött az adaptáció dramaturgiai gyengeségével. A dráma epikus ballasztjainak megkönnyítésére szigorúan ragaszkodott a játék általa diktált, modern, fiatalos ritmusához. Kitérő szövetségest talált ehhez Csikós Attilában, akinek négyzeresen tagolt és mégis összefogott díszlete szinte teljesen zökkenőmentessé tette a váltásokat.

A győri társulat erősödését mutatja, hogy *majdnem* sikerült kiosztaniuk Galgóczi darabját. Ez a probléma egyébként nem győri illetőségű: a legkonceptiózusabb vidéki rendezések művészi határfokát is gyengítik a társulatokon belüli szintkülönbségek. Mindenesetre nagy eredmény, hogy ma már Győrben is jelen van a húzóerőt képviselő „felső szint”. Az első elismerés ezúttal Polgár Gézát, a színház új tagját illeti, akinek sokszínű

tehetségére, jellemalkotó erejére Szolonokon már nemegyszer felfigyeltünk. Kísértő és kínálkozó túlzások nélkül játssza Máté elnök nem könnyű szerepét. Hiteles pontossággal érzékelteti az önmagát a négy fal között eleresztő, borissza zsarnok és tekintélyt a fórumon makacsul őrző vezető tudathasadását és kétféle magatartás közös gyökerét is. Polgár Géza ismerős, de nem átlagos, hanem nagyon is egyéni figurát teremt Máté alakjában. A feleség szerepében a színház vendége, Nagy Anna méltó partner. Az ő alázatos odaadása, elfojtott és az össze-tartozás tudatában mégis elő-előtörő asszonyi kritikája azért is színészi remekelés, mert Nagy Annának mindezt eleinte szavak nélkül, pontosabban a semmitmondó szavak mögöttes tartalmát felnagyítva kell érzékeltetnie. A mondatokat és mozdulatokat elnyújtó modorosság is a figura megkülönböztetett társadalmi helyzetéből és kiegyensúlyozatlan érzelmi állapotából következik, mindvégig az elnöknek magára vállalt erőltetett szerepjátásáról árulkodik.

A darab legnehezebb és leghálátlanabb főszerepét, Andrásét, a főiskoláról frissen kikerült Rupnik Károlyra bízta a színház, Andrist Galgóczi *a Kinek a törvénye?* tévéváltozatában „jókötésű, tömört arcú fiúnak” írja le, „szemének erős és sötét a pillantása, szája nem könnyen húzódik mosolyra”. Rupnik Károly ezzel szemben tiszta arcú, hamvas kamasz, modorában, félszűrségében szinte lányos báj lappang, és még hangsúlyozott komolyságában is van valami mosolygató. Ez az alkati különbség eléggé megnehezíti Rupnik színpadi helyzetét. Ennek ellenére alakításával érdemessé vált a rendező bizalmára. A rendőrsőn ját-szódó első jelenetekben a színészi elfogódottság nem akadályozta, inkább még támogatta is a figura jellemzését. A hús-tolvajok elleni akció leleményes és diadalmas nyomozóját azonban Rupniknak már nem sikerül elhítenie: alakításából hiányzik a logikai játék öröme, a látszólagos naivitás mögött kivillanó borotva-ész, a feltétlen elszántság. Annál dicséretesebb, hogy a drámai folyamat végére érve, Rupnik elhítheti velünk, *hogy az igazság képviselőjének nem kell feltétlenül sötét pillantású és keménykötésű marcona legénynek lennie: Andrásnak nem a fizikuma, hanem a maga meggyőződéssel vállalt moralitása ad erőt.*

A szereposztás leggyengébb pontja: Zsóka. Utaltunk már rá, hogy az adaptációban más, alacsonyabb síkra toldott

az elnök lányának jelleme, magatartása, mint ahogy a kisregényből megismertük. A főiskoláról idén kikerült Polyák Zsuzsa - őszintén szólva - színpadon sem hiteles gimnazistafigura, de Rupnik Károly mellett különösen nem az. Színészi eszköztára egyelőre szegényes, inkább csak a gesztusrendszer közhelyeiből táplálkozik, magakelletése zavaróan privát. Alig hihető, hogy a társulatban nem akadt volna nála alkalmasabb színész Zsóka szerepére.

A többi szerepben a különböző tehetségű művészek egyenletesen jó szinten játszottak, és ez a rendező, Meczner János színészvezető tehetségét dicséri. De azért az együttes játék hasznára válna, ha további előadásokban Almássy Gizi és D. Kovács József lemondanának néhány hatásvadász gesztusról. Játékának légkörteremtő ereje, hitelessége miatt kiemelném az együttesből Mester Jánost Mikosként és Patassy Tibort, aki Csehi Géza őrsparancsnok figuráját tölti meg élettellel. Említésre érdemes még Forgács Kálmán teljesítménye, aki a csapos parányi szerepét szinte kulcsfigurává növesztette. Keveset szól, de szavai mögött egy teljes élet, egy gerince tört ember sorsa tárulkozik fel.

Ha arra gondolok, hogy a *Kinek a törvényénél* sokkalta halványabb, hiteltelebb műveknek is hányszor kínált kritikai pálmát vagy legalábbis menlevelet a téma, a szándék, a szenvedély - elszégyellem magam. Lehet, hogy igazságtalanok vagyunk Galgóczi Erzsébettel? Vagy inkább arról van szó, hogy Galgóczi pályáján immár három évtizede egyre magasabbra kerül a lécz. Most már nem merek jósolni, legfeljebb reménykedni. Hogy egyszer még a színpadon is átviszi.

Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye? (Győri Kisfaludy Színház)

Dramaturg: Köves István. Díszlettervező: Csikós Attila m. v. Jelmeztervező: Csengey Emőke m. v. Segédrendező: Török Éva. Rendező: Meczner János. Színpadra írta: Galgóczi Erzsébet és Németh Endre.

Szereplők: Polgár Géza, Nagy Anna m. v., Polyák Zsuzsa, Rupnik Károly, Patassy Tibor, Almássy Gizi, D. Kovács József, Forgács Kálmán, Mester János, Bajka Pál, Nagy Emil, Simon Kázmér, Leszlauer Ernő, Bede Fazekas Csaba, Barsy Géza.

OSZTOVITS LEVENTE

A József Attila Színház kettős kockázata

Egy lócsiszar virágvasárnapja a József Attila Színházban

1

A plakát, az előzetes híradások már-már szentimentális melegséggel töltöttek el. Íme, egy színház, amely elég merész szakítani. egy rossz fővárosi gyakorlattal. Íme, egy színház, amely beenged a deszkáira egy nagy sikerű drámát, egy majdnem-remekművet, holott a *felfedezés* babérjait már évek óta egy vidéki társulat mondhatja magáénak. S ráadásul ez a vidéki társulat - a kaposvári - nemcsak egyszerűen felfedezett egy drámát, hanem adottságaival a lehető legjobban gazdálkodva mérceteremtő előadást is hozott létre.

A József Attila Színház tehát kettős kockázatot vállalt. Amikor a gesztust megtette, tisztában volt azzal, hogy ahol a „szakmai” sikereket jegyzik - a kritikában, a szakma néha irracionális hullámhosszain a darab önmagában már nem hat majd a reveláció erejével. S azt is tudhatta, hogy magát a produkciót elkerülhetetlenül össze fogják hasonlítani a kaposvárival, s bármily jó is az angyalföldi erőfeszítés végeredménye, az ősbemutatóhoz - lett légyen valóban kiváló teljesítmény - olyan hangulati értékek kapcsolódnak, amelyek magából az „ősbemutató” tényéből származnak. Tehát egy megismételhetetlen pillanat eredményei.

Kockázat? Kettős kockázat?

Bármilyen nevetséges is, így van. Egy természetesnek tűnő dolog rizikóvá - szándékosan használok ezt a slamos kifejezést - növekszik.

Holott csak arról van szó, hogy adva van egy nagyon jó színdarab, egy kiváló erdélyi író tollából, remek szereplehetőségekkel, ideális alkalomként egy nagyszabású közéleti és teátrális megnyilatkozásra. Olyan darab, amelyet Budapesten még nem játszottak. Olyan darab, amelynek, mondjuk, a Nemzeti Színház repertoárján volna a helye.

Ennyi az egész.

Mit kell ilyenkor tenni? Kaposvári siker ide, kaposvári siker oda - műsorra kell tüzni Budapesten.



Sütő András: Egy lócsiszar virágvasárnapja (József Attila Színház)

2

A dolgok azonban nem ilyen egyszerűek. Hadd szolgáljak egy történettel. Humoros anekdotának fog hatni, de nem a poén kedvéért állok elő vele.

Kitűnő vidéki színházunkban egy magyar mű bemutatójára megérkezik egyik fővárosi színházunk, rendezője is. Azzal a céllal, hogy megnézzék a darabot, amelyet majd az ő színháza is műsorra fog tűzni.

Beszélgetés közben elkezdek áradozni az *Eg^o lócsiszar virágvasárnapjáról*, amelyet csak az Igaz Szóban olvastam, a kaposvári előadást még nem láttam. Nem sokkal a zajos budapesti vendégjáték után vagyunk. Tehát csak Sütőt és a drámát dicsérem. Lelkendezésemet egy indulatos mondattal intézik el: „Kit érdekel ez a barbár, germán, brutális szellemiség?” Sütő mint magyar Wagner Richard intéztetik el, holott az indulat voltaképpen nem neki szól

3

tagadná, hogy a művészetben a féltékenységnek, a bokszolói indulatnak lendítő ereje van?

De olykor a józanságnak is.

A József Attila Színház erről a józanságról tett tanúbizonyságot, mikor Kolhaas Mihály drámai históriájának helyet adott a színpadán.

4

Elég a moralizálásból.

Lássuk Sütőt, lássuk a darabot, mert ő és lócsiszarja számít igazán.

5

„Az én munkám nem Kleist művének dramatizálása. Magam csupán a korabeli

német krónika drámai alaphelyzetét választottam építkezési helyül - saját mondanandóm számára. Ugyanis Kolhaas Mihály szomorú történetének olvastán egy másik ablak nyílt meg előttem. Azon át nézve: nem a kleisti szemlélet gomolygott föl az idő távolából, hanem egy vérbefojtott parasztforradalom kormos-pernyés-akasztófás, újra mocsanó világa, nagy szenvedélyek kényszerű fellángolása a látszólagos társadalmi és egyéni-lelki nyugalom kínzókamráiban... Ezt az ab-lakot pedig nem is magam vágtam: az azóta eltelt idő nyitotta meg mindannyiunk előtt, akik e dráma hőseinek arcvonásai között talán ismerős vonásokat is felfedezhettünk : a magunkéit.”

6

A lutheri tan megvívta nagy történelmi harcát, államvallássá lett, a forradalmi eszme elindult az intézményesülés útján, de a reformáció végső győzelme még várat magára, mert mint Luther mondja: „Egész nemzetünket az ellenreformáció pokla fenyegeti.”

A hatalom az új ideológiával nászra lép: törvényt és rendet hirdet, s közben eltíporja Münzert és parasztjait, akik a reformáció tanának ad infinitum gondolásával olyan társadalmi radikalizálódás felé haladnak, amely az ideológia és hatalom történelmi kompromisszumát megsemmisítené.

Kolhaas Mihály, ez a virágvasárnap-lelkű lócsiszar hisz a rendben, a törvényességben, a földi igazságszolgáltatásban, hisz a hatalom alapvető jóhiszeműségében, hisz a kiegyező Luther bölcsességében. Hisz a jogban, hisz abban, hogy

a törvény az erkölcs megtestesülése, az erkölcs pedig mindenki számára törvény.

A virágyasárnap-lelkű lócsiszárban ez a „veszélyes monománia él, az ötven-garasos nyugalom leple alatt egy potenciális tömeggyilkos rejtőzik.

Hite olyan nagy, hogy amikor megrendítik, a törvény alázatos gyermeke törvényen kívülivé teszi magát, maga veszi kezébe a törvényt, amelynek vigyáznia kellett volna rá. És a maga igazságáért gyűjtogat, ő, ugyanolyan vakon, ahogyan hitt.

Kolhaas Mihályból, a szelíd angyalból tüzes kardú arkangyal lesz: a személyes sérelemért indított forradalmát sikerrel vívja meg ugyan, mert a törvényt valóban sikerül rákényszerítenie arra, hogy igazságot szolgáltatson neki; de a működésbe kényszerített igazságszolgáltatás okszerűen fölötte is ítélkezik: bitó alá küldi.

7

A *Csillag a máglyán* után még nagyobb bizonyossággal mondhatjuk, hogy Sütőt az a történeti állapot érdekli elsősorban, amelyben a megvívott és intézményesített renddé törekvő forradalom emberi-társadalmi csapdái kialakulnak. Amikor a forradalom virágyasárnapi eufóriája szükségszerűen elműlik, mikor a radikalizmus romantikája helyébe be kell lépnie a szürkébb, kevésbé vonzó realitástudatnak. A forradalom renddé szerveződésének paradoxona izgatja, s a renddé szerveződés folyamatának az a veszélye, hogy a végső Rend már nem is fog emlékeztetni a Forradalomra.

8

Amit fentebb elmondtam, abból arra is következtethetne a gyanútlan olvasó a Sütő-darabok nem-ismeretében, hogy ezek a művek divatos modéldrámák, s ami a színpadon megjelenik, az nem más, mint a strukturált Történelem.

Mi sem áll távolabb Sütőtől, mint a fenti típusú dramaturgiának bizonyos történelmi pillanatokban nagyon hatásos -- sematizmusa, dogmatizmusa. Számára e köztes történelmi helyzetbe teljes személyiséggel, tehát hitével, meggyőződésével, reprezentatív ideológiájával, teljes érzelmi létével és pszichikumával belevetett ember sorsa a döntő élmény. A teljes ember, aki nem egyszerű jel egy szemiotikai szerkezetben. Az ember jelenést hordozó sorsát Sütő az egyedül embernek, a milliók közt egyetlenegynek kijáró gazdag motivációval magyarázza.

Vagyis a Sütő-darabokban megjelenő figurák színpadi életét látva, a néző izgalma abból származik, hogy egyénített voltukból adódó ismeretlenségük hogyan változik át a meglepetések, a titkok során át a személyiség módszeres önleplező-dése nyomán komplex emberismeretté.

9

Sütőnek a miriád lehetőséget magában hordozó és kiélő vagy megölő emberre bízott drámai üzenete érzéki-érzelmi élmény útján jut el hozzánk.

Két dolgot sikerül az írónak elkerülnie, két csapdába nem esik bele. Alakjai olyan természetesen élnek, lélegeznek a színpadon, hogy észre sem vesszük: funkciójuk az is, hogy kellő tájékoztatást adjanak a korról, a jelenként átélt letűnt idejükről -- vagyis információhordozók. Márpedig néhány mai történelmi dráma esetében is előfordul, hogy a színpadi alak az írói közlés egyszerű hordozójává válik, s az adott darabszituációt meghazudtolva mondja föl történelmi leckéjét. A másik veszély pedig akkor jelentkezik, amikor nem adatokat, hanem tézist, ideológiát közvetít, s megint csak nem drámai helyzetben, nem hitként átélt személyes vallomás formájában, hanem személytelen jelként fejt meg a maga jelentését.

Mindkét kísértés nagy. De Sütő vérbeli drámaíró, és ezt bravúrral, néha elképesztően szép bravúrral képes kikerülni.

10

Ennek bizonyítására a legbiztosabb módszernek az látszik, ha Kolhaas figuráját vesszük szemügyre.

Minden igazi tragikus hősben a sorsot eldöntő választás irracionális. A helyzet valóság-hű felmérése alapján, a kívülálló, tárgyilagos szemlélő nézőpontjából -- főszege esztelenség. Hogy hihet el Oidipusz király annyi félrevezető, számkra képtelen közlést? Hogy hiheti Hamlet, hogy szerepjátéka révén kikerülheti a csapdát, amelyet valóságos helyzete állított föl álnokul neki?

Sütő az eredeti kleisti hős álomszerű, képtelen, tehát irracionális személyiség-váltását (hála isten) nem magyarázza, nem motiválja úgy, hogy a szenvedély, a megismerhetetlen lélek önpusztító törvényszerűségeit, a tragikus lét döntő ismerveit kiküszöbölne.

Nem lehet eléggé becsülni ezt a finom tartózkodást attól az egyre inkább általánosabbá váló drámaírói gyakorlattól, amely a tragikus személyiséget egyetlen

rugóra cselekedtetni, s azt, ami ésszel föl nem fogható, azt, ami a maga rejtelmességében a világ bonyolult összefüggéseinek rendszerébe világít bele, egyetlen logikus magyarázatra vezet vissza.

A Sütő-féle Kolhaas Mihály végzetes döntéséhez az indítást két oldalról kapja meg. Megkapja mint történelemben és társadalomban gondolkodó ember, aki jóhiszeműségében, a maga hibás logikájával veszélyesen egyértelmű eredményre jut. Megkapja mint magánember -- s ez fölöttébb ritka az áltörténelmi drámák divatja idején --, aki nemcsak történetfilozófiailag határozza meg életét, létezését, hanem érzelmeiben is.

S ez az utóbbi talán fontosabb, mint az első. Bármennyire is ürügynek tekinti Sütő Kleist eredeti novelláját, ezen a ponton hőse „értelmezésében” szerencsére nem szakad el tőle túlságosan. Ami Kolhaas Mihály katasztrófális eredménnyel végződő átalakulását átélhetővé, s éppen ezért tragikusan hátborzongatóvá teszi, az Lisbethnek, feleségének a drámában betöltött szerepe.

Sütő pompás egyensúlyt tud tartani az ideologikus ember és az érzelmi ember között. Ez a kettősség mindannyiszor *teátrálisan* érvényesül: Nagelschmidtrel folytatott vitája akár egy paraboladráma része is lehetne, de milyen árulkodó az író drámai világszemléletére, hogy a jelenet intellektuális tartalma az érzelmi ember érveivel fut fel a csúcspontra.

S röviddel ez után a jelenet után a modern drámában ritkán tapasztalható csodának lehetünk tanúi.

11

Ezt a jelenetet tanítani kellene. Nemcsak írójelölteknek, hanem drámaíróknak is.

Kolhaas Mihály hosszú kereskedői vándorútja végén hazaérkezik a feleségéhez. Egy amulettet hoz, amelyben Lisbeth, az asszony élethűen szép, festett képmása van. Ezt nyújtja át annak, akit nemcsak megért, hanem akit voltaképpen egyedül szeret ezen a világon. Akinek a létezése az élethez köti. Aki egyetlen értelmese annak, hogy történelemben, vallásban, törvényben gondolkodjon és higgyen.

S elkezdődik a jelenet, amely a Kolhaas alkatából adódó gátlásosság, szemérmesség jegyében indul. Udvarlás, annak az asszonynak, aki gyermeket szült neki, aki belső békéjének záloga. Milyen nyelven tudja a hosszú távollét után hazaérkező, angyallelkű lócsiszár, a meggyőződéses lutheránus tudtul adni

érzelmeit: a Biblia nyelvén. Salamon király énekével. Egymást követik a női test szépségeiről szóló salomoni passzusok, a fülről, az arról, a szemről, a test-nek azokról a tájairól, amelyek csak játékos közvetítői a szívnek.

Amit idáig hallunk, az nem más, mint egy hithű puritán lutheránus házaspár kedves játszadozása. Lisbeth azonban a szemérmes Kolhaasból egyre „követelődőbbben” az *Énekek* énekének azokat a verseit szólítja elő, amelyek már ezt az ildomos szeretetet sugárzó viszonyt a legszebb erotika vidékeire kényszerítik. „A te köldököd, mint kerekded csésze... a te hasad, mint gabonaasztag, liliomokkal körülkerítve” a két ember viszonya a lelki egyezésen túl olyan erotikus feszültséggel telik meg, amely egymásra utaltságukat, egymás léte által való meghatározottságukat megrendítően fedi fel.

A mai drámában, ahol Ámor és Érosz együttes ábrázolása szinte már-már elképzelhetetlen, alig ismerek ennél érzékibb szerelmi jelenetet.

Dramaturgiai bravúr, hogy ez a jelenet a Nagelschmidttel folytatott elvi vitára épül rá. Kolhaas egyszerűen körüljárható, minden ízében emberi alak lesz, akinek megadatott, hogy a maga szűkre szabott sorsában mindent megélhessen, ami emberi.

Es ezen a ponton mondhatjuk el, hogy Sütőnek sikerült elkerülnie minden veszélyt, amely az eredeti Kleist-történet látomásos világának, romantikusan lázas látomásának kilúgozásához vezetett volna.

Lisbeth éppen e szerelmi jelenet, ennek a szavakban megtörtént erotikus áldozásnak, kommuniónak a révén épül be átlátható motívumként a harmadik felvonás Kolhaas Mihályának kegyetlen sorsába.

(Ez a jelenet a József Attila Színház előadásában eseten évődés marad. Különleges színészi erő, ne féljünk a szótól: sex appeal kell ahhoz, hogy valóságos csúcspontjái emelkedjen fel ez a kettős. Kránitz Lajos és Borbás Gabi ennek a megoldására nem voltak képesek. Kettősük hidegen, közömbösen hagyta a nézőt, a jelenetből pusztán a két szemérmes ember gátlásosságát sejtették csak, de a jelenet bizarr, erotikus költészetét meg sem kísérelték megvalósítani.)

12

Még egy gondolat, amely a Sütő-féle dramaturgiára vonatkozik.



Jelenet Sütő András drámájából. Újrétí László és Kaló Flórián (Iklády László felvételei)

Sütő hatásvadász drámaíró. A szó legjobb értelmében az. S ez, valamint az eszközei, nemcsak témájánál, hanem színpadi látásmódjánál fogva is romantikussá teszik,

A romantikus szó persze ma eleve gyanús. Én viszont ennek a romantikának örülök. A színpad eleve romantikus kihívás. Teátrálisnak lenni annyi, mint romantikusnak lenni,

Arról már beszéltem, hogy a tétel mindig érzelmi közegben válik átélhetővé, el-sajátíthatóvá, mind az Egy lócsiszár virágvasárnapjában, mind a *Csillag a mágyánban*.

A nagy érzelmi effektusok az eszmei kérdést azonban nem hogy szentimentálissá sekélyesítenék, hanem húsba, vérbe vágó problémává teszik.

Csak néhány fogásra, ha tetszik: dramaturgiai közhelyre szeretnék kitérni. Nézzük a felvonásvégeket: az első felvonás végén a félholtra vert, vért köpő Herse mozgósítja érzelmeinket. A második felvonásban Lisbeth halálhíre után Kolhaas fegyvert ragad, és lő. A harmadik felvonás végén Kolhaas ott áll a bitófa alatt.

Vagyis *érzelmi csúcsokra* vezet fel az író a nézőt. Ezeknek nincs racionális ellentétjük. Az ellentétzást az emocionális vonulattal összeforró eszmei kérdések biztosítják magában a drámai folyamatban, de a tetőpontokon ez a kettősség megszűnik, egyetlen érzelmi hatás jön létre. Ez tiszta romantika.

Még hozzá mesterien és modernül megvalósult romantika. Sütő az igazi példa rá, hogy a színház természetéből adódó hagyományos teatralitás szükséges eszköz lehet. Világának eleven tartópillérei ezek az élettelen kliséknél: is nevezett

fogások, mert az igazi művész nem föltétlenül fogásaiban újszerű és divatos, hanem elsősorban a világ megfaggatásában eredeti.

13

Az elején azt írtam, hogy a József Attila Színház minden dicséretet megérdemel, amiért műsorra tűzte Sütő András darabját.

Sajnálattal kell megállapítanom, hogy az előadás e kezdeményező gesztus nagyszerűségéhez nem tudott felnőni. A Sándor János rendezésében megvalósuló produkciót én hatástalannak, szürkén jellegtelennek tartom.

A vendégrendező szemléletmást úgy akarta a darabot szolgálni, hogy az Sütő indítékainak szellemében elevenedhessen meg. A szerző iránti alázat azonban irt mint passzivitás, ki kell mondanom: tehetetlenség jelentkezett. Szinte érthetetlen, miért nem sikerült a darabban szereplő színészeket, akiknek igazi szerepek, nagy játéklehetőségek jutottak, egy megrendítő előadás érdekében mozgósítani. A jelenetek intenzitása mindig kevés. A színészek rutinos közhelyek alkalmazásához folyamodnak. Sem íve, építkezése, sem lendülete nincs ennek az előadásnak. Alig adódik egy-egy pillanat, amikor a darab eszmei és érzelmi áramkörébe be tudunk kapcsolódni. Sándor János mintha nem ismerte volna föl a drámában adódó hatáslehetőségeket. Színészvezetése tétova, és szemléletmást nem inspirálta teljesítményre a szereplőket.

Csányi Árpád díszelete nem jó. Csúnya és jellegtelen. Ingadozik a naturalizmus és a szimbolikus jelzetség között, éppen ezért nem segít eligazítani színészt és nézőt a Sütő-dráma stílusvilágában.

Ugyanez mondható el Kemenes Fanny lompos és fantáziátlan jelmezeiről. A szereposztást több tévedés jellemzi. Nem vonható kétségbe, hogy Kránitz Lajos szeretettel és buzgalommal közeledik a szerephez, de ereje fogyatékos, eszközei korlátozottak, hogy ezt a nagyszabású hőst hitelesen megelevenítse. Borbás Gabi Lisbeth szerepében pedagógiai szereposztásnak tűnik, de ebből a gyönyörű figurából egy visszafogott szubrett kedves nőiességén túl semmi mást nem tud fölmutatni. Holott Lisbeth alakja kulcskérdés, még ha csak másfél felvonásban jelenik is meg a színen. Szilágyi Tibor Nagelschmidtje külsődleges. Olykor úgy érzi az ember, hogy csak a mondataira kényszeríti magát vissza a darabba és az előadásba, különben teljesen kívülről szemléli a játékot. Különben is: ugyanolyan indulati és fizikai alkattal rendelkező színészre osztani Kolhaast és Nagelschmidtet - tévedés. A romantikus jellem polarizálás éppen az ellenkezőjét követelné. A színészvezetés passzivitására jellemző, hogy Szemes Mari is csak néhány pillanatában meggyőző, különben bevált és máskor igen hatásos tragikai fogásaival él. Talán a legnagyobb negatív meglepetést Horváth Sándor okozta: egyszerűen képtelenségnek tűnik, hogyan sikerült Müller Ferenc szerepét egy sikeriált tanítóbácsi figurájává degradálnia.

Nagyon kedvetlenül írom ezeket a sorokat. Bántani sohasem szeretek senkit, még kritikában sem.

14

De hát egy színház ne engedje meg magának azt a luxust, hogy példamutató vállalkozása langyos közjátékká jelentéktelenedjen.

Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja (József Attila Színház)

Rendezte: Sándor János m. v. Díszlet: Csányi Árpád m. v. Jelmez: Kemenes Fanny.

Szereplők: Kránitz Lajos, Borbás Gabi, Szilágyi Tibor, Szemes Mari, Tahi József f. h., Horváth Sándor, Fülöp Zsigmond, Horváth Gyula, Újréti László, Kaló Flórián, Láng József, Makay Sándor, Térei Árpád, Turgonyi Pál, Zoltay Miklós, Szilágyi Eta, Emőd György f. h., Faragó József f. h., Halkovits Zoltán, Nagy Zoltán.

NÁNAY ISTVÁN

VII. Gergely kecskeméti feltámadása

Nyitott színpad. A zenekari árok befedve, rajta, a színpad síkjánál mélyebben, jobb oldalon, félig a nézőnek hátat fordítva egy karosszék. A színpad bal első sarkában egy magas írópult. A színpad hátsó felét sűrű drótháló választja el, a háló-falon középen ajtónyílás. A hálón túl lép-cső vizs fel egy „erkélyre”, ahonnan a sötétbe, a semmibe három híd vezet. A színen négy ácsolt falóca szimmetrikusan elhelyezve.

A nézőtér világítása kialszik, a háló mögött, a földön elhelyezett reflektorok lassan kigyúlnak. A hálót és a mögötte levő építményszerkezetet félelmetesre világítják meg a lámpák; a fényforrások láthatók, jelzik, színházban vagyunk. Balról bejön Péter, jobbról Ottó, a pápa két bizalmas embere. Péter a bal hátsó, Ottó a jobb első lóca belső sarkánál megáll a nézővel szemben. A szimmetria megbomlik. Péter (Hetényi Pál) arcán bizalmatlanság, Ottóén (Trokán Péter) átszellemült hit. Olyanok, mint a gótikus templomkapuk két oldalán levő rossz és jó angyalok. Közben orgonazúgás hallatszik. Igen lassan felerősödő négy fénykúp, a két férfit, a karosszéket és az írópultot világítja meg. Sűrű, feszültséggel teli kép.

Ez a kezdés kísértetiesen hasonlít Ruszt József szertartás formájú rendezéseihez, mintegy előrevetítve: Németh László kecskeméti *Gergelye* ismét ezek közül való.

Jobb hátulról bejön fekete, durva anyagból készült kámzsás papi ruhában VII. Gergely, Gábor Miklós. Merev lábakkal nyújtottat lép, szögletesen mozgatja könyökben merev karjait, a dereka is mozdulatlan. Beáll a színpad közepére, és néz a közönség felé mindaddig, míg a színpad egész területét nem borítja fény. Akkor leül a jobb hátulsó lócára, Péter eltűnik a hálófalban levő ajtón, Ottó elfoglalja helyét az írópultnál, két francia lovak térdre borul a pápa előtt, úgy, hogy a néző két hátsófelet és a két meggörnyedt hát vonala felett Gergely fejét látja.

Ez a kép bizonytalanná teszi a Ruszt-rendezésekhez szokott nézőt, itt valami

más kopírozódott az ismert első képre. Gábor mozgása, utasításainak hangneme, a beállítás grotesksége arra enged következtetni, hogy most nem a hatalmi mechanizmus problematikájának, pontosabban nem egészen annak, vagy ha igen, akkor az eddigieknél eltérő módon bemutatott körüljárásának lehetünk tanúi.

A lovak elmennek, Gergely diktál Ottónak, fel-alá sétál a pult és a karosszék között, néhány pillanatra le is ül. S kifejti a darab konfliktusának kiindulópontját, Gergely magatartásának mozgatóját:

„eredetileg Isten rendelése szerint az egész nyugati kereszténység Szent Péter hűbére volt. Ha háború és királyok dolyfe el is szakította itt-ott az apostol gyeplőjét, nekünk újra ki kell vetnünk a világra.” Azután: „a mi dolgunk nem a kímélés, hanem az ostromlás.” Ottó megakasztja gondolataiban. Gergely odamegy az írópulthoz, féloldalt rátámaszkodik, ujjaival keményen, ingerülten kopog, miközben magyaráz. Sugárzik Gergelyből a megszállottság, a megkeményített lélek jó ügyért való hajlíthatatlansága, a könyörtelenség. A nézőben felidéződik - hogy csak századunknál maradjunk! - a különböző hitek „kiválasztott megszállottainak” gyülekezete és Ruszt Shakespeare-rendezéseinek emlékei.

Aztán egyre kevésbé tud a néző régebbi színházi élményeire gondolni, mert bár az előadás szerkezete, jelképrendszere vállalt módon kötődik Ruszt sok más rendezéséhez, itt mégis gyökeresen új tartalommal és funkcióval áll a Németh László-mű szolgálatába. A kecskeméti előadás elkerül minden aktualizálást, értelmezésbeli leszűkítést, és Németh László hallatlanul gazdag gondolati-etikai kérdéscsoportjait bontja ki nem kevésbé gazdag színházi eszközök segítségével.

Gergely sorsa

Kárpáti Aurél szerint - a mű 1937-es ősbemutatójáról írva - a *VII. Gergely* nem színpadra való nemes anyag, a drámai vétség ellenében túlsúlyba jutó történelmi esszé. A kecskeméti előadás bravúrja, hogy a nemes anyag, a történelmi esszé maradéktalan érvényesülése mellett, valódi színpadi életre kelt, drámai konfliktusokban bomlott ki.

Ruszt egyfelől kibontotta a drámából azt a fő szálát, amit Schöpflin Aladár így jellemzett: a *VII. Gergely* nagyarányú drámai arckép; másrészt gazdagabbá tette azt a konfliktusokkal terhes környezetet, amiben ez az arckép a maga teljesség-

gében érvényesülhet. Ezáltal megszűnt a darabnak az a nyomasztó terhe - ami lényegében minden Németh László-színepi mű veszélye -, hogy csupán egyszemélyes.

Németh László drámaeszményéről így fogalmazott: „Az, hogy valami dráma-e vagy sem: nem az eseményeken dől el, hanem a vívódásnak a forrásán és igazságán.” E megállapítás két oldala között pontos és érzékeny egyensúlyt vont Ruszt, a vívódás forrása és igazsága mellett az események sem elhanyagolhatók ebben az előadásban.

Gergelynek egyszerre több fronton kell harcolnia igazáért. Mindenekelőtt önmagával. A megszállott lélek és az elgyötört test, az egyházfő és a köznapi ember között folyik ez az állandó gyürkőzés. Nem kisebb az a harc sem, amely Henrikkel, a német királlyal folyik; a kis perpatvarnak tűnő összekülönbözés a milánói rongyosok ügyében világot mozdító, európai ügygyő, s a pápa hiába kényszeríti Canossa-járni a királyt, hiába átkozza ki őt, végül is másokra hallgatva rosszul dönt, s a győzelem Henriké. Mivel Henrik nem jelenik meg a darabban, a vele való küzdelem irracionális síkon játszódik le, amitől az fenyegetőbb, ha úgy tetszik XX. századibb, mintha közvetlen lenne az összecsapás.

Gergely így jellemzi Henrikkel való viadalát: „... rettegek e csonttalanságtól, ki mint a kígyó, folyton kitér, s mégis körülfolys s szorít. A birodalomból minden rossz lelkiismeret s el nem számolt bűn hozzáfűződik.”

S amilyen megfoghatatlan a harc Henrikkel, oly valódi az, amelyet környezetével vív Gergely. Más-más kiindulópontból, más-más módszerrel és harci eszközzel, de egyaránt Gergely könyörtelen elhivatottságát ostomolja Hugo, cluny apát, Desiderius apát, Péter és Ottó, a rómaiak, Matild és Ágnes, sőt a normann király, Robert is. S hogy ez a környezet mennyire nem egységes, mutatja az az élesen megvilágított apró hatalmi harcocska, ami Ottó és Péter között folyik.

Gergely sorsa törvényszerűen a bukás, ellenségei és hívei egyaránt elhagyják, túllépnék rajta és eszméin. S miközben a színpadon ez a folyamat kibomlik, Gergelynek és vele a nézőnek olyan kérdésekre is választ kell keresnie, mint hogy lehet-e például az igazságot mindenáron, minden eszközzel, apró taktikai megalakítások, „húzások” nélkül diadalra vinni? Mi a biztosíték arra, hogy amit az

ember igaznak hisz, az valóban az igazság? Ráerőszakolhatja-e egy nagyobb közösségre az igazságát egy kisebbség, ha a többség nem ismerte föl, vagy a pillanatnyi érdekei ellen szolgál az az igazság? S ha lehet, hogyan? Ezek azok a problémák, amelyek tulajdonképpen történelmi esszévé teszik a darabot, és tehetnék az előadást is. Miért és hogyan sikerült az esszét drámává tenni?

A hosszú, súlyos expozíció után felgyorsulnak a színpadi események. Matild és Hugo megérkezése, a Rongyosok, majd Henrik követeinek beszámolója, Ágnes királynő könyörgése után csattan Gergely szava: „Megkötöm őt az átok kötelékével, s eloldok minden esküt, mellyel neki fejedelem, jobbágy vagy város tartozik. Legyen Krisztus teste s a keresztények társasága elzárva tőle.” Ágnes, Henrik anyja ültéből térdre zuhan és felsikolt: „Istenem, fiam.” Koós Olga megjelenése a hivatalos és félhivatalos emberek között, könyörgése fiáért megejtőn emberi. Sikolya még ennél is emberibb: nem-csak az aggodalom, a fájdalom hangja ez, de valami fenyegető, végzetszerű is van benne. A színpad egy pillanatra megdermed.

A kiátkozást követő diplomáciai alkudozás után Henrik Canossa alá vonul, és meztőláb, a folyó jegén állva háromszor kér bocsánatot. Gergely hajlíthatatlan. O nemcsak az egyház egy tagját, de a királyt is le akarja győzni. Környezetének minden tagja, ki könnyekkel, ki érvekkel próbálja jobb belátásra bírni a pápát. Hugo végül Gergely önmagába vetett hitét igyekszik kikezdeni:

HUGO: Vigyázz, nehogy indulatod játsszon meg.

GERGELY: Az indulatom? Én szeretem Henriket. Te is azt hiszed, hogy a hang, melytől vezettedni akarok, belőlem s nem tőlő jőn?

HUGO: Az ember sohasem lehet elég vigyázó az indulattal.

A színpadon egyre szűkül Gergely körül a kör, aminek közepén fenyegetetten és kétségbeesetten áll. Utolsó kitérőként leborul a színpad lelegejére, a zenekari árok befedett karmesteri kiszögellésébe, és a nézőkkel szembefordulva imádkozik. A színpad elcsöndesül. Egy fekete csuhás, fehér öves pap átszellemült hangon, szinte dadogva kiáltja világga: „A pápa imádkozik!” Gábor Miklós imádsága végén fáradtan elomlik, fejét a piros plüss karfára teszi. Ekkor Matild (Sára

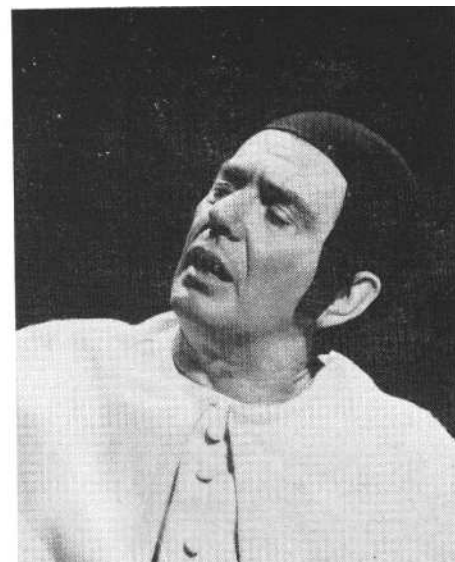
Bernadette) halkán, de határozottan kiadja a jelszót: „Kaput!” S megy végig az embereken, mint egy élő hírcsatornán: „Kaput! Kaput! Kaput!” - Henriket be bocsátják. A Péter és Ottó közötti párbeszéd tudtul adja: az eskü szövege már rég kész volt, s abban csak a visszafogadás van benne, a királyság szentesítése nem. Azaz, nem tudni, Gergely valóban a fáradtságtól alélt el, vagy csak taktikázott? Látszatengedmény volt, vagy előre kiszámított hatású huzavona, ami az előzőekben történt?

A harmadik felvonást nyitó jelenet - egy francia püspök és egy német apát várakozik a pápára - felépítése, színészi megközelítése miatt Shakespeare-tragédiák népi figurákat szerepeltető komikus betétjeire emlékeztet. A riadt, ide-oda pislogó, zsörtölődő két pap - Lakky József és juhász Tibor - cseppet sem magas rangú egyházi személyeket, sokkal inkább korunk kispolgárait juttatja eszünk-be. A maguk hasznát nézők, az ügyeskedők, a „nagyokat” szapulók fajtájából valók ők, akik mindenre hajlandók kis érdekeik védelmében. Éppen ezért oly nyájas velük Péter. Egészen addig, míg követek oldalán belép Ottó is, és tudtukra adja: „A zsinat előtt már nem beszélhetek, testvéreim, vele.” Troján Péter magatartásából, a „testvéreim” szó hang-súlyából érezni tudja, kikkel áll szemben, s milyen kapcsolat fűzheti őket Péterhez. Amikor a francia püspök ellentmond („Már hetedik napja várakozunk rá”), Ottó távolodtában jobb hátul visszafordulva felcsattan: „A tisztítótűzben hétszáz évet kell várakozni, amiért itt hét napot.” Ez a mondat nemcsak a papoknak, Péternek is szól. Hosszan farkasszemmel néznek egymással ők ketten, majd Péter is visszafordul, és szótlánul, látványosan, egész karjával mutatja: kifelé. A francia és a német megindul, kérdőn megáll, Péter leereszti karját, ebben a karleeresztésben benne van: mit tegyünk? és ismét, most már végérvényesen kitesékeli őket. Hetényi Pál szótlánul, csupán a testtartásával, mozdulataival, farkasmosolyával érzékelteti: most ő van alul, de nem sokáig! Ez a némajelenet, a hangsúlyok ilyen kijelölése a darabhoz képest jóval fontosabbá teszi ezt az epizódot; nyílt összeütközés játszódik le Péter és Ottó között. A kezdetben Péter oldalára billenő erőviszonyok mostantól kezdve Ottó javára változtak, s ez egyben a kétféle politikai vonal erőviszonyának változását is jelzi.

A humor sem idegen a darabtól és



Gábor Miklós VII. Gergely szerepében



Gergelytől. Ennek szép példája, ahogy a Henrik követelnek megkergetéséről szóló hírt fogadja a pápa. Gergely önvizsgálatot tart: hol, hogyan hibázott Canossánál.

Lihegve érkezik Hugo, Simor Ottó (a színész ebben a jelenetben, de általában is csupán körvonalait tudta érzékeltetni ennek a kulcsfigurának). Gábor felpattan, s jellegzetes gergelyi járással Hugo elé megy. Az orruk szinte összeér, oly közel vannak egymáshoz. Így folyik az önmagában is sok humorforrást tartalmazó párbeszéd. Aminek a lényege nem is annyira a közlés és annak fogadtatása, hanem az, amit mindez takar. Gergely megszokta már, hogy Hugo annyira Henrik pártján áll; a kisszerű eset - a kofák kergették meg a követeket - s a nagy indurat, ahogy erről beszélnek, de közben másra is gondolnak, fenyegetően komikus szituációt eredményez. Ezt az is fokozza, hogy Gábor Miklós hangjában az őszinteség és a tettetés félelmetesen keveredik. Ez a kis epizód bevezetője annak a nagy összeszólalkozásnak, amely az előadás egyik legfontosabb gondolatát foglalja magába:

HUGO: Az egyház idáig, igen bölcsen, nem ítélkezett királyok kakasviadalában.
GERGELY: Hanem szentesítette a sikert. . . Nem, testvérem, én nem bízom a világot a történelemre. Én a lombardiai Rongyosok szétdúlt oltárait s a kisemberek imádságát védem a ti alabárdrázó történelmetekben, s áldásom nem várja be, hogy a simonia, a bujaság, a vitézkedés s a sanyargatni tudás ördögei kiben

egyeznek meg. . . Utálom ezt a felemás kereszténységet.

Ebben a pillanatban a legtisztább előtünk Gergely. Ekkor érezzük, hogy valóban jó ügy mellett száll síkra. Nem véletlen, hogy Ruszt éppen itt, a harmadik felvonás közepén szakítja meg az előadást, és ekkor van szünet. A pápa Hugo felelősségre vonó szavaira rosszul lesz, hát-ratámolyog, ahol Ottó és a már többször feltűnt barát támogatja.

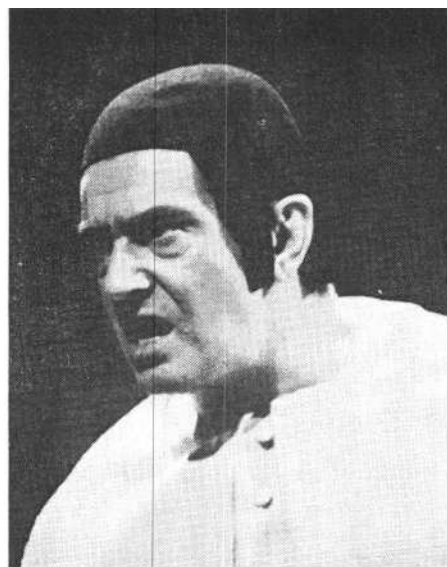
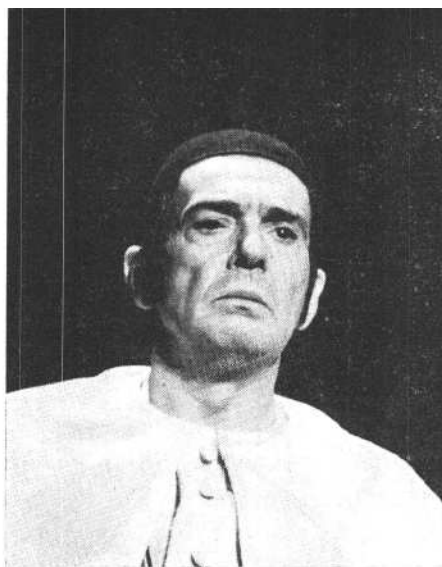
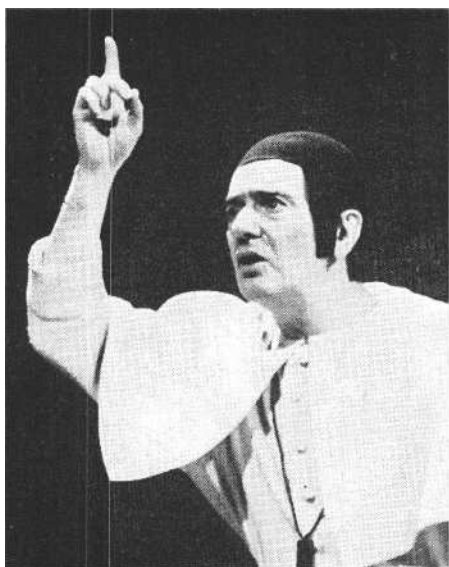
A második rész

Ezzel a záróképpel kezdődik a második rész, amikor is Matild megjelenése és birtokainak visszaadásáról szóló bejelentése a pápát kimozdítja halogató magatartásából, és elindul a zsinatra, ahol ismét kiátkozza Henriket, és megjósolja: a király rövidesen meghal, ha nem kér bocsánatot. Az első, aki erre elhagyja a pápát, tanítómestere, Hugo.

A kiátkozásra Henrik karddal felel, Róma alá vonul, a várost szorongatja. A rómaiak és a püspöki kar egy része szembefordul a pápával. Péter vezeti az elégedetlenkedőket, Ottó a várakozó állásponton levőket. A színpadon szimmetrikusan helyezkednek el, bal oldalon Péterék, jobb oldalon Ottóék. Folyik a csoportokon belül és a csoportok között a párbeszéd, a színpad szimmetriája állandóan felborul, szüntelen a mozgás, az emberek az egyik csoportból átállnak a másikba; ez nemcsak mozgalmassá teszi az alapjában véve informatív jellegű jelenetet, de azt is jelzi, mennyire nem bizto-

sak a hadrendek, mennyire tétovázók az emberek - hol itt, hol ott bukkannak fel, attól függően, ki beszél meggyőzőbben. Bevonul a pápa, fekete ruházatát ugyanolyan szabású fehérre cserélte fel. A rómaiak hiába kérlelik. „Az egyház nem ostromlókat, csak vezeklőket fogad vissza. Ez utolsó szavam” - jelenti ki. S ekkor nemcsak Róma, de Péter vezetésével jó néhány főpap is elhagyja a pápát.

A negyedik felvonásban egy hófehér kárpitú karosszékkel bővül a színpad bútorzata. A középen, hátul levő karosszékbe zuhan Gábor hörögve, levegő után kapkodva, elfúlva, görcsbe merevülve (s még csak az árnyéka sem merül fel valami naturalista rosszullétnak!), amikor a rómaiakkal folyó perlekedés után rosszul lesz. Donizio várnagy (Hidvégi Miklós shakespeare-i ihletésű, szép alakításában elevenedik meg ez a ragaszkodás, talpraesettség és szókimondás keverékéből gyúrt figura) és Ottó ápoló gondoskodása a testet igyekszik regenerálni, Gergely a lelkével vívódik: „Az ember sohasem tudhatja világosan, meddig a próba, s hol kezdődik a teljes el-vettetés... Én-bűnös nagyzás volt-e ez? - úgy éreztem mindig és ma is, hogy gyengeségemen századok építménye inog, s minden azon fordul, kitarok-e vagy elroppanok.” S míg Gergely pillanatnyi testi és lelki gyengeségében önmagával van elfoglalva, Henrik és az új pápa bevonul Rómába. Gergelyt Robert, a normann király szabadítja ki az Angyal-várból. Csak Ottó marad mellette, aki - úgy tűnik - változatlanul hú embere. De



kérdései, válaszai nem olyan hittel teliek, mint voltak. Ha nem is olyan látványosan és véglegesen, mint Péter, de ő is egyre messzebb kerül a pápától. Trokán arcán változatlanul ugyanaz a mozdulatlan álarc van, mint a darab kezdetekor, s mégis, a mozdulatlanság mást fejez ki most, mint régebben.

Az utolsó felvonásban Gergely a normann király salernói kastélyában húzódik meg. A fehér karosszék a színpad közepén van, szemben az egész előadás alatt a színen levő, jobb oldali karosszékkal. A középső karosszékre vörös bársony takarót helyeznek, a kelme gyönyörűen omlik alá, külön életet él a vörös szín a fehér karosszék szorításában. Ebben a fehér-vörös ülőalkalmatosságban helyezkedik el, elnyúlva, sárga ruhájában Robert: Csernák Árpád. A három szín diszharmonikus. A jobb oldali karosszékben fáradtan ül a fehér ruhás Gergely. A színpadon fenn járkáló, a karosszékbe magát belevető, majd onnan felugró, fentről lefelé beszélő, párdúc mozgású Robert és a lentről fel-felszóló Gergely kapcsolata képileg, térbe helyezve is kifejezi Gergely helyzetét. Amikor Robert elhagyja a színt, a piros drapéria mint gyűrött rongy lóg alá. A két férfi közötti jelenet ideje alatt már az írópult mögött, szinte láthatatlanul húzódott meg Desiderius apát. Amikor magukra maradnak, Gergely Desideriustól várja, hogy eligazítsa őt kételyeiben.

GERGELY: „A világ összetört, s az emberfölötti némán ül fölöttem. Ki csalt itt?

A hivatásérzet volt hamis, vagy én hibáztam? Vagy talán nem is úgy van minden, ahogy hittem?..

S Desiderius válaszol. Andorai Péter (aki a megbetegedett Forgács Tibortól vette át a szerepet) halkan, barátságosan, de kíméletlen őszinteséggel, mint élő lelkiismeret sorolja Gergely vétkeit, tévedéseit: Talán a türelem... Túl mohó voltál a jóban.

GERGELY: Lehet ember eléggé mohó a jóban?

DESIDERIUS: A jó cselekvésében nem... de a követelésében... Aki nem vet számot az emberekben lakó homállyal, az nem becsüli meg a homálytól vezetett jó igyekezetük. Megátalkodottságot lát, ahol nincs, csak tökéletlen igyekezet. . . Az egyház kardos és bajszos embereket tanít; ezeknél többet érhet el meggyőzéssel, mint pálcával. . .Egyházfejedelmek panaszkodnak, hogy míg minden ötleted a Gondviselés sugallatának érzed, bennük az ép ész munkáját is kétségbe vonod."

S Gergely, aki a beszélgetés kezdetekor sürgette, mohón itta, ha kissé az önsanyargatók módján is Desiderius véleményét, aki a színpad szélén ülve otromba cipőjének ki- és befűzésével van látványosan elfoglalva, mutatva, mennyire nem izgatja fel az őszinte szó, később, a Desiderius képében önmagával való szembenézés előrehaladtával egyre ingerültebb lesz, felugrik, próbál szabadulni

az apától: kellemetlen a lelkiismeretvizsgálat. Végül az udvariasság látszatára is alig ügyelve bocsátja el az apátot. Ez az előadás egyik csúcspontja. A szétszórt, mozgó-nyüzsgő, őszinte beszédet tettető Gábor Miklós és a pápa mellé kucorogva is egyenes tartású, csöndességében is lázító igazat szóló Andorai Péter képe ismét pontosan kifejezi az erőviszonyokat, ami már távolról sem hatalmi és pozicionális jellegű, hanem a belső tartalom, a tettek és a szavak igazságának viszonya.

S ez még nem elég, Gergely még mélyebb kerül, még jobban megalázza a sors. A beszélgetés hatására megerősödik Gergelyben a felismerés: nincs mit keresnie az egyház élén, egyszer s mindenkorra kihullt a pápai székből. Gábor hisztérikusan nevetve üvölti Ow-inak: „Az isten nevetségessé tett engem, s nevetségessé váltok ti is mind.” Ottó hiába mond megszokásból ellent: „Hogy mondhatsz ilyet, atyám?”, Gergely mélységesen keserű válasza korbácsként üt: „Honnan vegyen hitet a pápa egy ilyen világhoz? Gondold meg, mekkora hitet örölt fel bennem ez a század.” E fájdalmas felkiáltás nemcsak a XI. századra vonatkozik.

Amikor ezek után Gergely a pápai jelölésekről beszél Ottóval, s azt tudakolja, választott-e már nevet magának a püspök, Trokán kétszer elmosolyodik. Egyszer amikor Rolandnak, hazája híres énekes lovagjának nevét mondja ki, majd amikor azt a nevet, amelyet választana, ha pápa lenne, az Orbánt. E két, sokat kifejező mosoly után a történelmi

eseményekben kevésbé jártas néző előtt is nyilvánvaló, hogy Ottóból Orbán lesz.

Miután Gergely mindennel leszámolt, Ottóhoz hajol, s eltorzult arccal, hanggal, majdhogynem önkívületi állapotban szuggerálja a dráma híressé vált záró passzusát: „A kereszténység, mint egy hulló csillag fut alá a sötétségbe. Az Antikrisztus zsákmánya vagyunk mind; ő ítélte fölöttem is. Nem érted? Szerettem az igazságot, gyűlöltem a méltatlanságot, ezért halok meg száműzetésben.” Ezek a mondatok valódi pátoszt tartalmaznak, de Gábor és Ruszt megfosztja az utolsó percben a pátosztól Gergelyt. Nem lehet sajnálkozni fölötte. Gábor szögletes mozdulatokkal, határozottan sarkon fordul. faképnél hagyja Ottót, és felmegy a drót-hálón túli lépcsőn az erkélyre. A harangok zúgnak, a színpad közepén csak Ottó áll. Trokán Péter tisztán, átszellemült arccal, mint a darab kezdetekor. Ám mekkora utat tett meg ő és legyőzött ellenfele. Gergely! Erre az útra emlékezett a drót-hálóra feszületként felfeszülő barát (Radó Béla), aki az előadás legfontosabb pontjain mindig feltűnt, mindig ott volt Gergely mellett, figyelmeztetőül át-átment színen, dadogva üvöltött, segítő kezét tartotta (ha borzongva is, de Gergely rá-támaszkodott rosszullétekor), s aki az utolsó jelenetben mementóként sötétlik a színen.

Lassan bevonulnak az előadás szereplői. Csak a háló mögötti terület és Ottó marad fényben, a többiekre a szórt fény jut. Gergely fenn az erkélyen, a drótháló mögött, már kívülről szemléli azt az árnyvilágot, amelynek tagjaival ő hadakozott, s akik csendesen, szívósan, kitartóan, szelíd szavakkal befonták, megsemmisítették. Elgondolkodtató, felkavaró vég. amely megtagad a szereplőktől minden szimpátiát. Nem véletlen, hogy a taps-rend alatt, míg Gábor Miklós le nem jön a többiek közé, senkinek sem jut eszébe tapsolni, a nézők a szellemi élmény hatása alatt magukba mélyedten ülnek.

Ezt a szellemi élményt az egész társulat egységesen és jól szolgálta, a legnagyobb teher azonban Gábor Miklósról hárult. Gábor a darab abszolút főszereplője, miközben egy marad a társulat tagjai között.

Gergely: Gábor Miklós

Gergely szerepe terjedelme miatt és az előadás játékmódjából fakadóan fizikailag is roppant megterhelő feladat. Gondoljunk csak arra, hogy a kaszáló kar-lendítésű, merev lábtartású, stilizált moz-

gás végig feszített izomtónust feltételez, ugyanakkor a szerep egésze, a hosszú és nagyon nehéz szöveg elmondása belső lazasságot igényel. E kettő szintézisbe hozása igencsak színészpróbáló feladat. De Gábor Miklós alakításában mégsem ez az emlékezetes. Inkább az a belső azonosulás, ugyanakkor állandó küzdelem a szereppel, ami különösen izgalmassá teszi ezt a Gergelyt. Gábornak csak az arca van szabadon, fejére szorosan tapadó, kezdetben fekete, később fehér, haját, fülét, oldalszakállát is elrejtő fejfedő van, ezáltal igen hangsúlyos a színész arca. Gábor él is ezzel a hangsúlyos „esz-közzel”. Miként a mozgásában, hangsúlyjaiban, hanghordozásában, tempóváltásaiban is mindig keveredik a természetes és a csinált, a köznapi és a nagyított. A mimikája is érvényes ez. De soha, egyetlen pillanatig sem érezzük, hogy a felerősített gesztusok, hangsúlyok, mozdulatok, mimikai reagálások bántóan túlzók vagy külsődlegesek volnának. Holott - emlékezzünk - volt erre példa nála is.

Igen gyakran kerül testközelbe Gergely másokkal. Vita közben sokszor csak-nem egymás szájába beszélnek. Ez a meg-oldás egyrészt felfokozza az indulatokat, mert ilyen helyzetben nem lehet kiabálni, ilyenkor sísteregnek a szavak, másrészt a testi közelség felidézi a dulakodás lehetőségét, tehát kétszeresen erősek ezek az összecsapások. Ugyanakkor ezekben a helyzetekben a mimikának is sokszorta nagyobb jelentősége van, mintha a színpad két széléről vagdosnák egymáshoz az ellenfelek a szavakat. Egy-egy szem-összehúzás, szájrándulás, ami megelőzi vagy követi a kimondott szót, éppen a két ember premier plánba állítása miatt, filmes játékmódot kíván. Nagy része van ennek a test-test ellen való játéknak abban, hogy Németh László emelt, ugyanakkor nagyon nehezen követhető mondatai olyan életszerűekké váltak.

Ezek a momentumok a szereppel való azonosulást igazolják, ugyanakkor állandóan érezhető, hogy Gábor folytonosan értelmezi a gondolatokat, a gergelyi magatartást, egyszerre látja belülről és kívülről a figuráját. Ez a szinte csak sejtethető, érezhető, de alig tetten érhető kettősség szüli azokat a nem társalgási, nem megszokott színpadi megnyilvánulásokat, melyeket leginkább a természeti ember hanghatásainak nevezhetnénk. Brutális, túlaradó kitérések ezek, amelyek például csak egy mondat egyik felé-ben kapnak érzelmi, indulati támogatást, így tónusban szétszakad a mondat. Például az első felvonásban Hugóval vitázva üvölti az apát szemébe: „Értsed meg: én szeretem

Henriket”, s itt hangerőt vált, felfűtöttséget, testhelyzetet, és szelídebben, meggondoltabban folytatja: „nemcsak mint királyt...” Nagyrészt ezek-kel az indulatmegnyilvánulásokkal jellemzi Gábor Gergely pápát erőszakos-nak, hajthatatlannak, megingathatatlannak, s ezek azok az eszközök, amelyek-kel egyben el is idegeníti a nézőtől a figurát.

Gábor Miklós azonosult a rendező, Ruszt József elképzeléseivel, az így született előadás a Németh László-életműben eddig nem tapasztalt, gazdag drámai anyagot hozott felszínre, de Ruszt etikai-politikai színházának megújulását is szolgálta.

Németh László: VII. Gergely (Kecskeméti Katona József Színház)

Rendező: Ruszt József. Díszlet és jelmez: Szilávik István.

Szereplők: Gábor Miklós, Trokán Péter, Sára Bernadette, Simor Ottó, Hetényi Pál, Vándorfi László, Popov István, Koós Olga, Basa István, Neuman Gábor, Hidvégi Miklós, Gurnik Ilona, Radó Béla, Lakky József, Juhász Tibor, Horváth József, Géczy József, Gyulai Antal, Torma István, György János, Nedelkovits Antal, Kölgyesi György, Budai László, Jánoky Sándor, Csernak Árpád, Forgács Tibor, Andorai Péter, Szikszai Gyula.

E számunk szerzői:

CSÍK ISTVÁN a Kohó- és Gépipari Minisztérium Sajtó- és Propagandaosztályának vezetője

ÉBERT TIBOR író

FÖLDES ANNA a Nők Lapja

rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN a Magyar Nemzet munkatársa

HERMANN ISTVÁN filozófus, az ELTE tanszékvezető tanára

HUSZAR JÁNOS a Kulturális Minisztérium Színházi Főosztályának főelőadója

ISZLAI ZOLTÁN az Elet és Irodalom

rovatvezetője

KOLTAI TAMÁS a SZÍNHÁZ munkatársa

MÁNDI TERÉZ színháztörténész

MIHALYI GÁBOR a Nagyvilág rovatvezetője

NANAY ISTVÁN, a Csepel című lap munkatársa

OSZTOVITS LEVENTE az Európa

Könyvkiadó főszerkesztője

RÓNÁ KATALIN a Hungarian Travel

Magazine munkatársa

SAAD KATALIN a kaposvári Csiky Ger-

gely Színház rendezőasszisztense

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg

SZEKELY GYÖRGY a Magyar Színházi

Intézet igazgatóhelyettese

SZUCS MIKLÓS a Színházművészeti Szö-

vetség munkatársa

ISZLAI ZOLTÁN

A hajótulajdonosnő drámai infarktusa

Gorkij: Vássa Zseleznova

Négyszer adták elő nálunk hivatásos színművészek Makszim Gorkij utolsó darabját, a *Vássa Zseleznovát*. A Nemzeti 1949-ben hozta színre először, Gellért Endre rendezésében, megközelíthetetlenül parádés szereposztással. (Gobbi Hilda, Rátkai Márton, Sulyok Mária, Maklári Zoltán, Ruttkai Éva, Olthy Magda.) A korabeli értékelések szerint főképpen nagy színészi alakításokból állt az előadás. (Ami - feltehetően - nem rendezői szeszély folyománya, hanem a valóban nagy szerepeket kínáló mű egy-fajta fölfogása lehetett.)

1961-ben egy akkori végzős növendék - Léner Péter - nagyszínházi diplomamunkaként vette elő Gábor Andor fordítását Miskolcon. Gyarmathy Anikó volt a robusztus főszereplő, Vássa Boriszovna. A sokat ígérő Loránd Hanna a másik parádés nőszerepet, a forradalmár Ráchelt játszotta. (*Latinovits Zoltán* is „benne volt” az előadásban.) Az ifjú rendező választása tudatos volt; abban az évben emlékeztünk az író halálának évfordulójára. Léner színpadra állítását szakmai elismerés, gyér, de megnyugtató kritikai visszhang kísérte.

Hét év múlva Várady György vette át a - vidéki színházi - stafétabotot, lóhalálában. Húzásokkal, gyorsítással száz perc alatt pörgette le a normális tempójában két és félórás színművet. A pályája delelőjén álló Szende Bessy volt a cím-szereplő. A színésznőnek - a műsorfüzet rendezői vallomásában ez áll - *Аз* anya-regény „hősies munkásanya szereplőjével szemben a kapitalista anyát” kellett eljátszania.

Hogy kerül ide *Аз* anya? Úgy, hogy Gorkij 1909-1910-ben - tehát Amerikában létrejött híres regénye után - valóban írt egy *Anya* alcímű darabot, a téglagyáros Zseleznov-család széthullásának történetéből. (A „főcím” akkor is *Vássa Zseleznova* volt.) Mind *аз* 1961-es, mind az 1968-as magyar színibírálok - az 1971-es rádióváltozat egyik-másik kritikusával együtt - azt hitték, hogy rendezőink fél-évszázad múltán, sorozatban azt a művet hozzák a közönség elé. 1971-ben a rádió

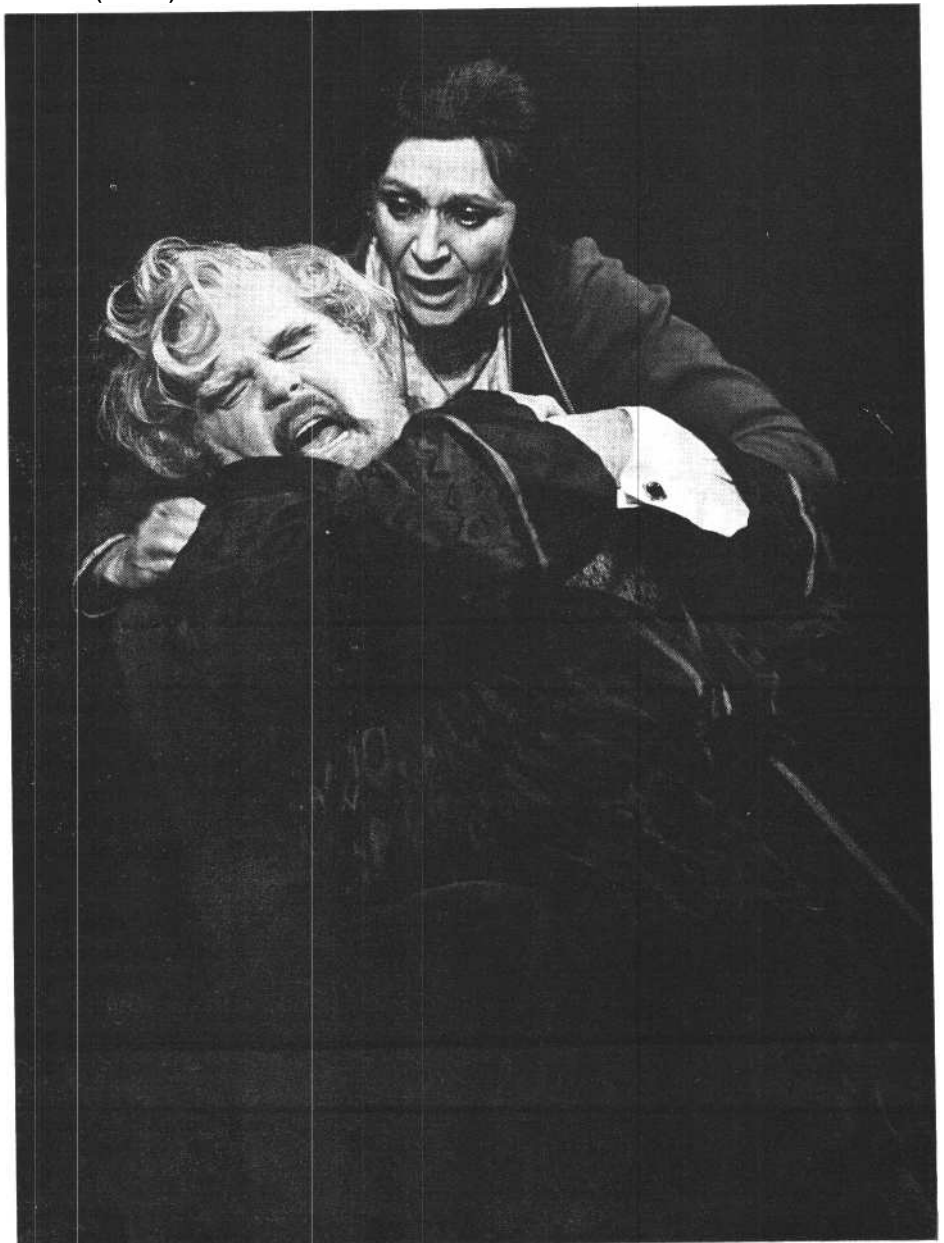
Gorkij-ciklusáról szólva Barta András például kimondja: „Huszonkét esztendő választja el egymástól a két remekművű Gorkij-dráma, a *Vássa Zseleznova* (1910) és a *Jegor Bulicsov* (1932) keletkezését. Mégis, mind cselekményükben, mind belső szerkezetükben nagyon közel állnak egymáshoz.” (Igen, mert egymástól körülbelül három év távolságban keletkeztek.) 1968-ban többen is hangoztatják a közkeletű tévedést.

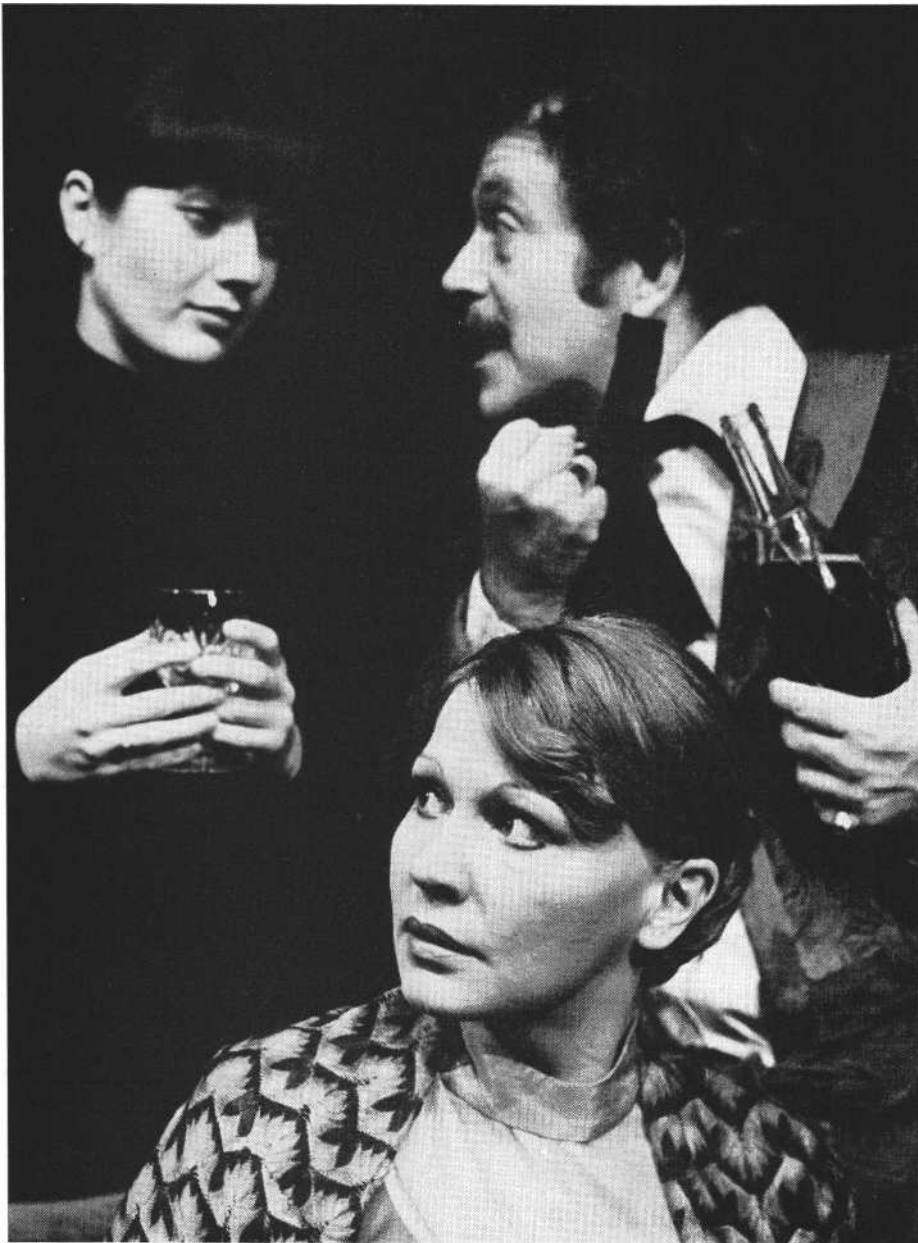
Az általunk ismert *Vássa Zseleznova* azonban alapvetően *másik* darab. Igaz, megvan a maga érdekes története. B.

Bjalik, Gorkij dramaturgiájának egyik legjobb szovjet ismerője megírta egy 1960-as cikkgyűjteményben.

1933-ban a Művész Színház második stúdiójának kollektívája azt kérte a mestertől, hadd dramatizálják egyik regényét. *Аз* *Artamonovokat* vagy a *Foma Gorgyjevet*. Az író nem szenvedhette, ha regényt dolgoznak át színpadra. Az engedélyt nem adta meg. Ezért vette elő a társulat az 1919-ben készült *Vássa Zseleznovát*. Gorkijnak ez sem tetszett, írt az ügyben Nyemirovics-Dancsenkónak. Jelezte, hogy a régi színművet átdolgoz-

Gorkij: Vássa Zseleznova (Madách Kamaraszínház). Basilides Zoltán (Szergej) és Psota Irén (Vássa)





Szalay Edit (Natasa), Márkus László (Prohor) és Almási Éva (Rachel) Gorkij drámájában

za. A színház a próbákat tovább folytatta. Maga a szerző sem gondolta, hogy átdolgozásának vége a radikális átírás lesz. (Ma is megvan össze műveinek 1933-as példánya, ahol eleinte csupán kisebb javításokat végzett.)

1935 decemberében táviratot küldött a régi változatot tanuló színészgárda sürgető kérésére. „Kérem leállítani a próbákat, januárban teljesen új szöveget adok, új szereplőkkel.” És 1936. január elsején már Nyemirovics-Dancsenkónál volt az új darab. Csupán az első felvonása szült - többé-kevésbé - arról, amiről a régi. (Hogyan próbálja megmenteni egy „kapitalista anya” gyermekei számára haldokló férjének, Zahar Ivanics Zselezovnak az örökségét.) Az 1910-es műben Vássza Boriszovnáat még Vássza Petrovának nevezte Gorkij.

1936-tól - kevés kivétellel - az új szöveget tekintették a szovjet színházak irány-

adónak, eljátszandónak. Ha néhol azzal próbálkoztak, hogy kombinálják a kettőt, általában kritikai ellenzésre találtak. Felvetődik persze a kérdés: miért dolgozta át Gorkij a régi darabot, melynek alcímében 1910-ben még a szocialista Anyaregényre utalhatott? Valóban Zsdanov készítette-e arra, hogy a kapitalista és a szocialista anyaságérzés megnyilvánulásait mereven elválassa egymástól, s egy - az előzőnél kevésbé „rokonszenvet keltő”, bár továbbra is nagyformátumú - másfajta hősnőt küldjön a színpadra?

Bjalik a kérdést nem személyi, de történelmi oknyomozással közelíti meg. Rámutat arra, hogy a szocialista realizmus klasszikusa az átdolgozással mindenképp a szereplők perspektíváját „állította át”, a történelmi valósággal egyirányú sínekre. Az első Vássza ugyan érezte az újabb forradalom közeledtének fenyegetését (1905-ben már tapasztalhatott egyet

s mást), de nem volt bizonyos benne. Családvédő cselvetéseinek így lehetett belső pátosza, kifutása, értelme. Hiszen 1910-ben még nem dőlt el véglegesen, történelmi méretben a védett család védhetetlensége. A második Vássza - Boriszovna - már *post festum*, távlat nélkül öngazolással, múltra hivatkozva, rögeszmésen folytatja történelmietlen harcát. 1936-tól visszatekintve, az író számára az ilyen családok szétesése többé már nem valószínű volt, hanem törvény; a bomlás ellen küzdő bármily rettenthetlent végzetesen kellett hogy nyűgözze történelmi reménytelensége, kilátástalansága.

A történetiségnek ezt a dialektikus fölfogását közvetítő *Vássza Zselezovna* kezdte meg diadalútját a Szovjetunióban. Az 1936/37-es szezon egyszerre hat fővárosi színésze találkozott a hatalmas szereppel, négy színházban. A rendező Birmanon és Knyaginyinszkaján kívül Ranyevszkaja meg Okunyeva a Vörös Hadsereg Színházában, Jamscsikova az akkori Szovremennij Tyeatrbn, Tajc pedig a Vízügyi Szállítók Színházában. Ugyanebben az évadban vidéken negyvenkétszer mutatták be a darabot, hivatásos és amatőr színházak. A háború utáni első három esztendőnek ez lett a legtöbbet játszott színműve. 1952-ig is csak *az Ellenségek* előzte meg előadási szám tekintetében. Ekkor jött létre legendás híru, máig mércéül szolgáló előadása, az „igazi”, az „eszményi”, K. A. Zubov és E. P. Velihov rendezésében. A főszerepet Pasennaja játszotta. Bevonult vele - Scsukin klasszikus érvényű Jegor Bulicsovja mellé - a szovjet színháztörténelembe.

*

Az 1971-es, jól sikerült magyar rádióváltozatot Lengyel György rendezte. Rendezőként ez volt Gorkijjal az első - s mindjárt maradandó élményt hagyó - találkozása. Psota Irén személyében olyan hangjáték-főszereplőt talált, akiről felsőfokú dicséretet szólhattak. A Népszava rádiókritikusa úgy érezte: magyarul ezentúl Psota hangján kell hallanunk megszólalni Vásszát. Valahogy úgy, ahogy az idősebb színházlátogatók máig képtelenek feledni a Major Tamás rendezte *Jegor Bulicsovban* Somlay Artúr dikcióját.

Fél évtizede megvolt hát Lengyel főhősnőtippje. Nyilván az együttes összeverbuválódására kellett várnia a Madách társulatánál, hogy a hangban egy-

szer már átgondolt, megdolgozott művet színpadon is ható látvánnyá szervezze.

A darab - fölépítésében - akár hálásnak is vélhető rendezői feladatát ad, hiszen tulajdonképpen ez, a hatyúdal a szerkezetileg legtömörebb és leglogikusabb Gorkij-dráma. Még talán maga a szerző is elégedett lehetett vele, (Más munkáit nemegyszer, s megrovóan, lazán egybefüggő jelenethalmazoknak minősítette.) A *Vássa Zseleznovában* csakugyan minden előfeltétel megvan ahhoz, hogy „nagy, szép, régi színházat” lehessen csinálni belőle, mint amilyen 1970-ben keletkezett a berlini Maxim Gorki Theaterben, Manja Behrens főszereplésével, a Berliner Ensemble korábbi előadását feledtetve.

A három felvonás két élesen elkülönülő, mégis összekapcsolódó, egymásra épülő egységre tagolódik. Az első felvonásban a címhős győzedelmes büntetettnek, a következőkben látszólag váratlan, de ítéletszerű, drámaian megérdemelt, általános jelentőségű bűnhődésének - halálának - lehetünk tanúi.

Érdekes, hogy a drámai vétség a família becsületén foltot ejtő *anya* statáriális családi megsemmisítése - nem Gorkij kitalálása. Hasonló szerrel végrehajtott, valódi önbíráskodásról számol be az író 1926-ban Olga Forshoz küldött leveleiben. Itt meg is nevezi azt a liliumtipró, züllött Nyizsnyij Novgorod-i polgárt, bizonyos Mihail Kasint, akit a darabbeli Zseleznova praktikájával emészt el 1897-ben a felesége, Marija Kapitonovna Kasina, *Vássa* előképe az orosz valóságból.

A család tisztességét Zseleznova (akár Kasina) egy vegyi összetételében meg nem határozott por (oroszos kicsinyítéssel „porosok”) beadásával menti meg, miután a bírót már hiába próbálja pénzzel megvesztegetni, hogy tussolják el közismerten garázda férjének ezt a „botlását” is.

A nyitófelvonás csúcspontjáig, a híres „vedd be a port” (primi porosok) replikáig, két jellemfestő jeleneten át jutunk. Az egyikben *Vássa* mint rutinos, okos, magabiztos hajózásvállalat-tulajdonos tevékenyedik. Kereken rendreutasítja, ráncba szedi üzletvezetőjét, Krotkint, aki enyhén szocialista nézetekkel kacérkodik. A másikban - házi besúgójával, Annával folytatott villanásnyi diskurzusa után - megtudja a lesújtó hírt. A lilium-tiprás ügyét nyilvánosságra akarják hozni, tárgyalni fogják. Ez nemcsak bűnöző házastársának száműzetésével, de hangos botrányal is jár.



Psota Irén a *Vássa Zseleznova* címszerepében (Iklády László felvételei)

Az üzletmenetet tizenöt éve egyedül irányító, vasakarátú *Vássa Boriszovna* - született Hrapova - határoz: két lánya tisztességének s a cég jó hírének fönntartása érdekében a volt fekete-tengeri kapitánynak távoznia kell az élők sorából. Egyszemélyes döntése helyességéről és jogosultságáról kétsége sincsen. A parancsa ellen hiábavalóan kapálódzó és tiltakozó Zseleznovval (a színpalack mögött) bevételi (sok rendező úgy értelmezi: személyesen adja be) a *poroskát*. A felvonás további - a többi szereplőket fősorakoztató - jeleneteiben a hideg fejű gyilkoló asszony már csak a beállt halál fölfedeztetésére várakozik. Nem mintha félne ettől, de fölkészül arra, hogy csfájában elfojtsa a gyanakvásokat. A vádaskodás - mint kiderül - különösen saját bátyja, volt férjének szesztestvére, az ingyenelő Prohor Boriszovics Hrapov részéről fenyegeti.

A társadalmi színmű második része

„hónapokkal” a családi rögtönítélet után kezdődik. *Vássa Hrapova* - özvegy Zseleznova - ismét a régi kerékvágásban van; magára talált. A kellemes alkonyatban régi házassági szokásokra oktatja lányait, Natasát és a szellemileg kissé elmaradott Ludmillát, meg Natasa udvarlóját, Jevgenyij Melnyikovot. Önelégült fölényel humorizál. Kérkedik immár újra biztonságban tudott tetemes vagyonával. Lenézően nyilatkozik a nála kevésbé tehetősekről. Gúnyolja a „kiégett” 1905-ös forradalmat. Ekkor érkezik meg külföldről menyé, Ráchel, a forradalmár. Anyósánál hagyott kisfiáért jön, hogy kiszakítsa *Vássa* nagymama szellemet, erkölcsöt romboló környezetéből, és Svájcban, saját családjánál neveltesse.

Hatalmas indulati hullámzásokkal, kimerülő elcsöndesülésekkel és elkeseredetten megújuló vitákkal ekkor indul el a két zárófelvonás igazi cselekménye.

A múltat meg a jövőt hordozó és jelképező életfelfogások, temperamentumok, sorsok nem egy önmagát viviszekciónak alávető, jobbra hivatott személyiség rá-döbbenéseiben, gyötrelmeiben nyilatkoznak meg - úgy, ahogy a gorkiji élet-mű előző nagy drámája, a *Jegor Bulicsov* címszerepében feltárulkoznak.

Itt a régít elvakultan, fenntartás nélkül vállaló, annak megmaradását, konzerválását inkvizítori eréllyel, tűzzel-vassal-méreggel elősegítő, ösztönös és tipikus osztályképviselő szegül szembe a jövő győzelmében ugyancsak alku nélkül hívő, tudatos, hivatásos forradalmárral, aki, jóllehet nincsenek fizikai megtorló lehetőségei, szellemi fegyvereivel halálos sebet képes ütni ellenfele - hatalmi helyzetként manifesztálódó - öngazolásán, istenített életeszményein.

A Vássa Zseleznova totális erkölcsi és biológiai bukását bemutató, egybefüggő két zárófelvonás nem szűkölködik koridéző koloritban, egyéni karakterekben, életszerű szereplőkapcsolatokban. Bonyolult vegetációként át- meg átjárják az egymásba tűnő jelenetek, epikus mélységet sejtető színpadi viszonyok. A végkifejletig szüntelen halmozódnak benne a dinamikus drámai csomópontok.

Ráchel megérkezésének bejelentése után derül ki, hogy Vássa üzletasszonyi lelkiismeretét a „poroska” lenyeletésén kívül alighanem az előző szobalány, Liza halálba üzése is terheli. A házilány volt az egyetlen nem rokon tanú, aki a kapitány halálának körülményeiről még a családtagoknál, sőt, a besúgó Annánál is többet tudhatott. (Eltűnése egyébként Prohor Hrapovnak is fontos: Liza Prohortól várt gyereket.) A forradalmárnő megjelenése előtt értesülünk arról is, hogy a gyerekeszű, de nőiesedő Ludmilla meg a szemtelen, részeges háziszolga, Pjatyorkin között nem kívánatos bizalmasság alakul.

Mondandóját a színre lépő Ráchel Topaze azzal a hírrel kezdi, hogy férje - Vássa emberfölötti iparkodással gyűjtött vagyonának örököse -, Fjodor Zseleznov Svájcban haldoklik. A tulajdon egyetlen várományosa, Vássa sötét életművének értelme, a vagyongyarapító törvény egyetlen beteljesítője most már az ötéves unoka, Kolja marad.

De éppen őt akarja kiragadni innen - a vagyon megvetőjévé, ellenségévé nevelni - Ráchel, a metsző okosságú, büvölően szép forradalmár, aki a család elsőszülött fiát is elidegenítette.

A két asszony első beszélgetésében - noha Ráchel ekkor nevezi egyebek mellett „vadállati szívűnek” (a valójában orvosilag kimerült szívű) Vásszát -, a birtokon belüli nagyanya marad fölényben. Olyannyira, hogy Ráchel jön ki a sodrából, kényszerül kiabálni, majd fáradtságát elismerni. Ezután keveredik bele istenigazából a dekadenciáját egy-fajta akasztófahumorral élvező család apróbb-nagyobb fertelmességeibe. Hiába szedi össze magát hamar, s mondja ki nyilvánosan mindnyájuk előtt az egész „osztály” fölött a história ítéletét, anyósa, az osztályerkölcs fő képviselője, tovább-ra is oly szilárd marad meggyőződésében és megátalkodottságában, hogy hízgeléssel, burkolt fenyegetéssel megkísérli ebbe a familiába visszaédesgetni Ráchelt, a mindenikőjüket megvetőt.

Az Isten madárkája-dal eléneklésének duhaj jelenete a második rész lélektanilag zseniálisan megoldott, kellemetlen tetőpontja. A pusztulását kivagyian hordozó család ebben kimutatja foga fehérét. Demonstrálja mélybe húzó erejét, határtalan féktelenségét, pokoli gátlástalanságát. Ugyanakkor a rokonok el is árulják a családi Űgyet, a (gorkiji fogalmazásban) sokértelmű „gyelo -t. Vássa Zseleznova távolléte kihasználva tanácsokat adnak Ráchelnek a kisfiú elszöktetésére. Pillanatnyi érdekeik vagy szeszélyük kedvéért ők már hajlandók lemondani osztályuk jövőjének letéteményeséről, Koljáról.

Ennek a - szavakban ki nem fejezett - árulásnak légköre fogadja Vássa Zseleznovát, aki legújabb vesztegető útjáról tér haza. Küzdelme hiábavalóságának előérzete az, ami egyszerre vad ordítózásra készíti. Ekkor kezd bizonykodni. Ekkor igyekszik különválasztani beteg osztályát a maga egészségesnek vélt személyétől. S most vágja a szemébe Ráchel, hogy undorító az a kenyér, amit ő, az üzletasszony akar neki nyújtani.

A kenyéradó gögjében megsértett tulajdonosnő infarktuszának közeledése ettől lesz egyre nyilvánosabb és nyilvánvalóbb. Prohor, Natasa és Pjatyorkin alattomos egyetértése az unoka elszöktetésében nem sejtett veszedelmekre döbent. Eljut harmadik, utolsó gonosz-tettéig. Ő, aki előttünk feltároló élet-szakaszaiban főként törvénybe ütköző cselekmények előkészítésével és végrehajtásával foglalkozott, most a törvénytelenségeit elnéző törvényhez próbál fordulni, törvény adta köteletségének

mint bosszúnak érvényesítésével. Utasítja spiclijét, Anna Onoscscenkovát: adja rendőrkézzre Ráchelt.

Halálától azonban már osztályának törvénye sem védheti meg.

*

Ennek a - vázlatosan ismertette is bonyolult, egyszerre konkrét-epikai háttérű és fogalmi-jelképes értelmű - drámai folyamatnak maradéktalan kibontakoztatása és eljátszatása a mindenkori rendező feladata.

„Milyen eszközökkel közeledett ehhez a műhöz?” - kérdezte az 1977 februárjában tartott Madách színházi premier rendezőjét, Lengyel Györgyöt a színházi riporter a műsorfüzetben. „Úgy éreztük - mondja a válasz -, hogy egyrészt a színházunk már meglévő Gorkij-hagyományaihoz kell kötődnünk, másrészt azonban a magunk nyelvén kell előadnunk a drámát. Észközeinket részben meghatározza az is, hogy az előadásra a Kamaraszínház színpadán kerül sor, ami egy alapvetően másfajta hangvételt tesz szükségessé. Ennek megteremtése az emberi magatartások kibontása és előtérbe állítása révén érhető el, filmes nyelven szólva: premier plánok alkalmazásával, amely egyrészt a játékmodorban is kifejeződik, hiszen egy sokkal tömörebb, lényegretörőbb, ugyanakkor arcjátékra koncentráltabb színházi hangvételt kíván, másrészt az előadás atmoszférájának létrehozásában is meghatározó. Ez utóbbi, gondolom, annyit jelent, hogy a díszlet megtervezése tudatosan törekszik egy nagyon erős atmoszféra megteremtésére. Ez semmiképpen sem a dráma társadalmi élet kívánja tompítani, hiszen ennek az elvont díszletnek a középpontjában egy hangsúlyozottan nagyon is valódi pénzszekevény áll, amely így egyúttal ennek a családnak - vagy ahogyan Gorkij mondja - ennek az osztálynak és ennek a világnak a pénzért való marakodását centrálisan a díszletben is kifejezésre juttatja.

A díszlet (Szinte Gábor tervezte) kiindulást kínál Lengyel György elképzelésének értékeléséhez. Az elképzelés gondolati lényege: harc a pénzéért; hogy a rendező kifejezésével éljek: centrálisan bemutatva. Ezt én inkább csak járulékos rendezői feladatnak tartom. Számomra az „eszközökkel való, kétségtelenül nem haszontalan törődésnél döntőbbnek tetszik a gorkiji szocialista realista „holdudvarú” drámaigazság minél sokrétűbb,

összetettebb, történetileg gazdag érvényesítése. Ha egyszer ezt a tragikussá nem magasztosítható, de szatirikussá sem általánosuló színművet Gorkij az oroszországi késő kapitalista fejlődés családi tükrének idejére a konfliktusát, ha minden előző darabjánál tömörebbé („ibsenibbé”, „hagyományosabbá”, „klasszicizálóbbá”) sulykolta, akkor szerintem elég nehéz külső - bár korrekt és korszerű szakmai szempontokkal megközelítve valamely elemét kiemelni. Kivált, ha ez az elsőbbséggel kitüntetett kollíziós motívum nem annyira a Zseleznov-féle famíliáknak, mint inkább a virágzó eredeti orosz tökefelhalmozás sajátos, korábbi szakaszának (Gorkij-műből vett hasonlatkörben maradva: az Ilja Artamonovoknak) volt a jellemzője, annak az időszaknak, amikor még nemcsak a zseleznovi-hrapovi fölélás hátsó szándékával, hanem a gyarapítás vállalkozó szellemével volt érdemes családi pénzekért harcolni.

Ahogy a gondolati egészről egy részszempont kiemelése nem kecsgetett átütő sikerrel, ugyanúgy keveset ígért a nagyon is konkrét alaptéma bármilyen tapintatos absztrakció felé billentése. A megvalósult előadás bebizonyította: ez a darab ellenáll a kívülről bevitt, mégoly finom és szolid hangsúlyeltoló törekvéseknek.

Valahogy már a díszletbe visszakíváncoztak volna az eredeti szerzői utasítások. A zöld bársonyfüggönyökkel kerített térben ugyan feltűnő volt az a bizonyos szimbolikus (?) pénzszekrény. De keveset mondott el Vássza különleges, parancsnokerényeket és kíméletlen erélyt követelő, pénzcsináló foglalkozásáról. Arról, hogy tizenöt éve nem mindennapian rámenős volgai hajóflotta-tulajdonosnő. (A szerzői utasításban erre figyelmeztet a falon „a nagy, tarkán kifestett térkép, a Volga felső- és középső folyásáról, Ribinszktől Kazányig.)

A darabban többször - és nem véletlenül - emlegetett kertre vezető kijárat fal eltűnése sem szolgálja a két színdarab rész kontraszthatását. Az első felvonás: Vássza könyörtelen diadala Gorkij-nál délelőtt játszódik, „vidám, márciusi napfény”-ben. A második rész hangulata esti (itt: komor és sötét), de van benne „holdvilág”, „lány félhomály”, „fekete fák”. Teljes illúziót csak a harmadik felvonásban kelt a Szintedíszlet. Vásszát lefogják, lélegzetét elakasztják, megfojtják a mulatozás füstjétől bűzölgő függönyök.

Hogy milyen lett volna a nem átmenetien elvont, hanem tisztán jelzésszerű díszlet és berendezés? Ezt megkérdezni sem érdemes. Hová lett volna akkor a rekvizit-szamorvár, a korabeli csengő, a tekerős fali (nálunk késebb típusúra változott) telefon? Maradt a hangulatok jelzése a világitásra. Mivel azonban egyes személyekre kellett volna a fénynek koncentrálni, átmeneti megoldások születtek. A „betervezett” színpadi premier plánokat nem volt tanácsos túlságosan erőltetni. Ebben a Gorkij-darabban kevés a monológ; dialogizálókat pedig már nehéz kettőzötten kiemelni. Bizony több volt itt a „félközel”, mint a „premier plán”. Következtesen segítő világitást helyelközéssel csak a főszereplő kaphatott.

Beszédesre sikerültek Mialkovszky Erzsébet jelmezei. Vássza áttört fekete kendője, Natasa dacosan feszülő gyászpruszlikja, vagy a korai terhes Liza hason ráncoló vízöld szoknyája szituációkat magyarázott, alakokat értelmezett. A széles vállú Ludmilla válltömött blúzzal való megpúposítása azonban fölösleges. Ez a hosszú bakfis nem nyomorék, csak szellemileg gyerek, elmaradott. Ráchel ezüstsűrke ruhája - szőke hajhoz párosítva - színtelenné tette a forradalmárnő megjelenését.

A rendező gondosan megszervezte a főhős, Psota Irén gesztusainak rendjét. Hangsúlyozta kifejező kezének energikus, parancsoló, elutasító mozdulatait. Hatalmas szemét, kemény arcélét sokszor hozta szuggesztív közelbe áldozataihoz, cinkosaihoz vagy szeretteihez. Sajnos, legnagyobb ellenfelével, Ráchellel szemben nem lehetett követni ezt a „premier plános” mimikát és mozdulatmozaikot. (Vássza tartása ezekben a jelenetekben kevésbé tetszett tudatosnak.) Psota szerepfelfogása nagyon helyes lehet. Formátumkülönbségét környezetével szemben nemcsak értelmi fensőségére, eredendő ravaszságára, de indulati többleteire és féktelen akarására alapozta. Azt, hogy az eredményesen nagyravágó Vássza Zseleznova nemcsak rabja a munkájának, hanem élvezi is a vele járó hatalmat, sajátos belső kajánsággal fejezte ki. Az üzletasszony infarktuszának előkészítését diszkrét, de fenyegető megrendülésekkel, futó, ám egyre szédítőbb rosszulletekkel jelezte. A durva hajós-kupec-humor és a rusztikus könyörtelenséggel jól megférő anyai szenvedély érzékeltetésével azonban adós maradt. Föltűnt, hogy néhány fontos szereplővel olykor nem tudott elég szo-

ros kontaktust teremteni. (Ráchel, Natasa.) Meg-megszaladó beszédritmusával, hiányos szóképzésével főként az első felvonásban küszködött. Eldönthetetlen, hogy e technikai fogyatékoságai milyen mértékben vonták el figyelmét az alakításról, amely megtorpanásai ellenére is emlékezetes. További szívós csiszolással, jelenléte folyamatosságának állandóbb fenntartásával színpadi főszerepe a rádiós debütálással egyenértékű teljesítményévé emelkedhetne.

A másik, különleges színészi képességeket igénylő női főszerep, az ellenlábás Ráchel Almási Évának jutott. Birkózik vele. Egyelőre alulmarad. Abból, amit tőle láttam, rendezői félreértésekre következtettem. Almási kedélytelen, konspiratíván eljelentéktelenített, hivatalnokiasan zárkózott kékharisnya-figurájára csak azokban a fellobbanásaiban tudtam rácsodálkozni, amikor kitöréseiből felcsapó természete meglepően emlékeztetett - a Vásszáéra. (Nem is lenne érdektelen egy - Gorkij álmodta - fiatalos és „még mindig szép” szőke Vássza Zseleznova - Almási Éva megformálásában.) Ebben a szereposztásban anyósa szöges ellentétét kellett volna játszania. Erős akaratú, határozott, de vidám, kedves és fiatalasszonyos, képzett, okos, igazában konokul hívő, de egyúttal a világban járatos, könnyed, „európai” jelenséget, akivel nem véletlenül szökött meg Vássza fia, a szellemes Fjodor, s akiért nem oktalanul rajonganak a lányai - melyik miként. A színész temperamentumában mindez benne rejtezik. De forradalmi szerepében még humorát is gondosan titkolja. Arra is ügyel, hogy a darabban meglegetett szépségét, jó anyaságát elleplezze. Jellegtelenségéhez - már volt róla szó - hozzájárul maszkjának színtelensége.

Korrekt alakítást nyújt Szalay Edit Natasaként. Nála helyénvaló, hogy tudatos merevséggel, kialakulatlansággal kopírozza anyjának mozdulatait, anélkül, hogy karikatúrát festene róla. Az Isten madárkája-jelenet tájékán súlyosabban lehetne részeg. Vássza nagy „kiborítása” előtt viselkedhetne tenyérbemászóbban.

Kiss Mari kitűnően átgondolt, élő alakot formált Ludmillából. A rákényszerített, első felvonásbéli nyomorék-tartást is hamarosan elhagyta. Káldi Nóra (és Lengyel György) Anna besúgó-szerepét félremagyarázta. Ez a titkárnő semmi esetre sem lehet olyan tüdőbajos és megtiport, akaratja-törött, mint ami-

lyennek ambiciózusan ábrázolják a színpadon. Csőrös Karola Prohor megejtette Lizája kevesebb idő alatt hitelesebb figurává lényegült.

A férfiszereplők becsületéért jóformán egyedül áll helyt a remek Márkus László. Életélvező, lump, ravaszkodó, butaságot tettető, gyáva, nőiesen alattomos és veszedelmesen kedélyes Prohor Hrapovja a felszabadult színészi játék s a szereppel való azonosulás örömét tükrözi. Ahol szóhoz jut, mozgásba jön a darab. Dinamizmusának köszönhető néhány mozgalmass csoportjelenet. Még Psota Irént is magával tudja „húzni”, miközben élénken szekundál neki szikrázó párjeleneikben.

Basilides Zoltán-Zseleznovot és Juhász Jácint-Pjatyorkint bárki tudná helyettesíteni.

Ha Márkus László nincs közöttük, az együttes - amit még Árva János, Kéry Gyula, valamint Medgyessy Pál és Pobozy Ágnes egészít ki - nem működik olajozottan. A szereplőket rendre zavarba hozzák szándéktalan szünetek, nem-megbeszéltek feltűnő egymásra várakozások. Olykor csupán erőnek erejével tudunk következtetni arra, hogy „mire megy ki” ez vagy az a jelenetük. Az utolsó például szertelenül elkapkodott. Pedig itt tényleg „centrumba” kerül az „aranyborjú-pénzszekrény”, mint elvontabb eszköz-szimbólum. A rendtelenségben elsikkad Ráchel befejező kulcsmondata: „Ki-ki elviszi a magáét? Hát mi van még, ami a maguké?”

Tovább kell hát várunk, mígnem Gorkij *Vássa Zseleznova* is rátalál (az *Ellenségekkel együtt*) az „ideális” magyar előadásra. Mint ahogy rátalált 1955-ben az *Éjjeli menedékhely* Debrecenben vagy a *Kispolgárok* a Madáchban. Ott, ahol ez után a tiszteletreméltó, de kevésbé nagyratúló, köteleességteljesítő előadás után összecsapódott a függöny.

Makszim Gorkij: Vássa Zseleznova (Madách Kamaraszínház)

Fordította: Gábor Andor. Rendezte: Lengyel György. Dísztet: Szinte Gábor. Jelmez: Mialkóvszky Erzsébet. Zene: Mártha István.

Szereplők: Psota Irén, Basilides Zoltán, Márkus László, Szalay Edit, Kiss Mari, Almási Éva, Káldi Nóra, Juhász Jácint, Árva János, Medgyessy Pál f. h., Kéry Gyula, Csőrös Karola, Pobozy Ágnes f. h.

HERMANN ISTVÁN

Ötéves a „Korona” Pódium

Széljegyzetek egy cukrászszínházról

A közönség tájékoztatása végett el kell mondani, hogy egyáltalán mi a „Korona” Pódium. Esténként mindenféle járművek segítségével több mint száz ember igyekszik egy várbeli cukrászda felé, ahol is a belépődíjon kívül rendes cukrászdai áron fogyasztanak az előadás előtt és a szünetben, s közben igazi pódiumprodukciót kapnak. A sajtó bírt ad róla, de sokkal nagyobb szerepe van népszerűségében a suttagó propagandának. A Pódiumot Mikes Lilla teremtette meg, s egyes műsorai idegen nyelvűek, de legtöbbje magyar, egy-egy személy előadóművészetére épül. Az Országos Rendezőiroda irányítása alatt áll, gazdaságilag, szervezésileg, tartalmilag pedig Mikes Lilla irányítása alatt. A cél: esteket rendezni olyan művészek számára, akik maguktól vagy nem vállalkoznak az est programjának összeállítására, *vagy* nem jutott eszükkbe.

A történetről látszólag elég ennyi is. Azonban ez a látszat mindjárt szétrobban, ha a produkcióhoz érünk. Mikes Lilla még most is a *Virágot Algernonnak* című kisregényt, sci-fit, szatírárt hozza a pódiumszínpadra, immár háromszázadszor; külön estje van Harsányi Gábornak, Darvas Ivánnak, Ruttkai Évának, Besenyei Ferencnek stb. Már ezek az estek is színházban rendkívül jól hangzó jubileumi sorozatokat értek meg. A kérdés: miért, miben áll ezeknek az esteknek a varázsa, ahol a színpadot egy pódium helyettesíti, s a pódiumon vagy nincs kellék, vagy egy-két kellék van. Nem köríti az esteket szellemeskedő geggyáros, sőt az estek nagy részének egyetlen mondanivalója van: a színészi mesterség szeretete.

Ruttkai-est

Nos, hogyan lehet a színészi mesterséget szeretni? Az első választ Ruttkai Éva fellépése nyújtotta. Látszólag úgy, hogy az ember beleszeret a színházba. Beleszeret kétéves korában, mint ezt Ruttkai Éva megtette, azután attól kezdve szerelmes a színházba, ellesi a színház nagy titkait. Nos, ez a válasz borzasztóan megvesztegető, mindenkinek tetszik, és sok

minden alá is támasztja. Mert Ruttkai elmagyarázza, hogy a legyező lehet függöny, lehet kommunikációs eszköz, tehát kifejezhet mindenfélét. Azután elmagyarázza azt, hogy a gésa letérdelése miért olyaⁿ finom, hogyan kell körözni térdeivel, és hogy hosszú ruha esetében ez a mozgás mint rejtett mozgás miképpen segíti elő azt a meglepetést, amit például Bajor Gizi okozott a közönségnek, mikor Lady Milford szerepében Ferdinánd (akkor Gábor Miklós) mellére hajtotta a fejét. A látszat tehát az, hogy valamit megtudunk a színház műhely-titkaiból, megtanulunk valamit a technikából, s másként fogjuk nézni a színházat, mint régebben. Nem lesz meglepetés, ha a színész „összemegy”, de az sem, hogyha megnyúlik.

Műhelytitok? Belelátás a titkokba? Részben ez is. A közönség szereti tudni, hogy mi van ama varázslat mögött, ami őt megragadja a színházban - technikailag is. De sokkal többet tud meg. Ruttkai Éva földézi régebbi szerepeinek egy részét, mégpedig *egy* korona, egy bársonypalást, egy stóla, egy bohócorr-szemüveg és az üres pódium segítségével. Ez valami egészen más, mint amit a színházban tapasztalunk. Nemcsak azért, mert itt hiába beszél Ruttkai a trükkökről, a technikáról, feleannyi technikai eszköze sincs itt, mint a színházban. Már csak a távolság - helyesebben a közelség miatt sem, mert a nézősereg nem rivalda mögött, hanem közvetlenül a pódium előtt ül. Továbbá a színpadi alkotást segíti a rendező, a díslettervező, a kosztümtervező, vagyis a kollektív munka, addig itt csupán Mikes Lilla segíti, mint dramaturg, konferanszié. Végül a színházban fel kell építeni a jellemet és az egyszer már kialakított motívumokra lehet tovább tornyozni az újabb tulajdonságokat, itt meg mindent folytonosan előlről kell kezdeni. Hogyan lehet ezen segíteni? Ruttkai nem azt mutatja csak be, hogy kitűnő színész, hanem azt is, hogy azért az, mert minden ízében érzi a színházat. Egy székben - mégpedig közönségszékben - pillanat alatt varázsol trónszéket. De hogyan? Leteríti egy köpennyel, melyből vizuális drapéria lesz. Azután úgy ül le, hogy hagyja élni a drapériát, és ő maga a drapéria folytatásában van - s íme a trón-szék. Mintha a klasszikus aranymetszés jelenne meg a trónszéken ülő királynő figurájában, mintha egy Tizian-drapériát látnánk magunk előtt, és ekkor kezdődik el a játék.



Ruttikai Éva

Eddig még mindig azt mondhatná az előadás, hogy Ruttikai szerelme a színház, Ruttikai a színházban él, másképp nem is tud gondolkozni, sőt lélegezni sem. Amit előad, az néhány részlet az *Antonius és Cleopatrából*, a *Sirályból*, Bruckner *Angliai Erzsébetjéből*, Molnár Ferenc *Testőrjéből*, Tennessee Williams *Macska a forró tetőnjéből*, továbbá egy század eleji kuplé, egy Burns-vers és ahol szükséges, ott kíséri őt Hajdú Júlia. S mi derül ki ebből a néhány részletből? Először is az, hogy Ruttikai Éva pillanatok alatt tud átváltozni, s már-már úgy látjuk, hogy nem is ő szerelmes a színházba, hanem megfordítva: a színház beszeretett Ruttikaiba. Mert minden részletnek az a sajátossága van meg, hogy a színpadon nem levő szereplők, a színpad egésze elkezd nézni Ruttkait, és Ruttikai csupán arra válaszol, ahogy őt a színpad nézi. Az a kivételes tehetsége van meg, hogy nemcsak önmagát tudja megjeleníteni hanem az egész színpadot. Másokat is. Személyeket, tárgyakat, szobát, zsinórpadlást, hideget és még valamit: a költői szöveg belső muzikalitását. De leginkább azért tudja ezt, mert Ruttikai nagyon erősen nő.

S itt egy pillanatra álljunk meg. A nemi jelleg egyáltalán nem a szokvány, felszínes értelemben jelenik meg művészetében. Amikor az *Angliai Erzsébetben* Fülöp-pről kezd beszélni, hirtelen megváltozik a hangja, szinte bódult hangokat ad ki, mialatt mindenben - s ebben a szövegben is - racionális uralkodónő. Biztos benne, hogy Fülöp szerelmes öbelé, az angol királynőbe, s az egész harc,

minden ellentét és Fülöp minden politikai lépése mélyén ez a szerelem van. Mint ahogyan Thomas Mann-nál az indiai istennő megszidja a hozzá könyörgő leányt, aki azt hiszi, hogy udvarlói azért vágják le a fejüket, mert (ö)belé voltak szerelmesek, úgy szid meg Ruttikai mindenkit, aki el tudja képzelni, hogy valaki másba szeret bele, mint az őáltala megformált színpadi figurába. Persze ez pillanatnyi művészi élmény, de ez a pillanatnyi vonzás mégis tartalmaz valamit az örök vonzásból.

De mindez játékosan megy. Az előadó tud pajzán lenni, de olyan módon pajzán, hogy pajzán is meg nem is. Kineveti a pajzánságot, körüldongja, azután eldobja - azután megint pajzánná válik, s végül és utoljára messzire veti magától. A játékot lehet játszani, azért játék. De mert játék, csak játszani lehet. Beleéli magát mindenbe, hogy azután pillanat alatt hagyja ott a figurát, és kívül kerüljön rajta, de akkor már egyszer előttünk volt, és másodszor is előttünk van - és mindig előttünk is lesz. A tagjai ugyanis külön élnek. Mást mond a szája, és mást mond a keze, állandóan van egy második szólama, egy kontrasztszólama és egy főszólama, mindig azt figyeljük, hogy melyik fog győzni. De éppen ebben a belső vívódásban illetve belső harcban és sűrűlődben állítja elénk az alakok karakterét, így válik Nyinává, a sirályá, és ezért siklik el sirályszerűen az egyes jelenetek után, s válik színleg a színházi szerelmesévé, holott az igazságot már kimondtuk: a színház, a színpad, a létező és nem létező színészek, a jövőbeliek és maiak, az ügyelők és az asszisztensek - arra vágnak: Ruttikai lépjen a színpadra. Ezt a várakozást keltette fel és elégítette ki, és kelti fel mindig a Koronában, valamint a Korona vidéki turnéin.

Darvas-est

Egészen más jellegű Darvas Iván műsora. Címe: *Etűdök. Ő is a színészi mesterséget választotta témájául*, de nála nincsen semmiféle kellék, még annyi sem, mint Ruttkainál. Ő szmokingban van, tehát előadóestet tart. Hallunk tőle prózát (Illyés Gyula: *Mariska hazát választ*), kezeiből pantomimot rendez, énekel a *La Mancha* lovagjából, az *Egy örült naplójából* is kapunk két részt, kettős szerepet játszik, mikor Anouilh *Becketjéből* mutat be egy részletet, s végül *A dohányzás ártalmasságáról* című Csehov-monológgal fejezi be a műsort. Az anyagok tehát na-

gyon hasonlóak Ruttikai anyagaihoz. Mégis, a két művész, akik egyazon színházban játszanak, sőt, igen sokszor együtt is, két különböző karakter.

Mindez már abból kiderül, hogy Darvas Iván elméletileg megfogalmaz mindent, amit azután a közönség elé hoz. Sztanyiszlavszkijból indul ki, s abból, hogy a színész munkája játék. S ebből a játékosságból egészen tudatosan vezet végig az estét. Minden alakjának van egy fő gondolata, amely szóban kevéssé fejeződik ki, s van egy szóban kifejeződő gondolata, melynek sokkal kisebb a jelentősége, mint a látszólag második szólama. *A dohányzás ártalmasságáról* azért nagyszerű befejezés, mert ott az öreg előadó azután szóban is elmeséli szerencsétlen, szürke, tartalmatlan és állandóan bántalmakkal teli élete történetét. Itt a kettősség valóban megmutatkozik, az alak széjjelesik, de úgy, hogy éppen széjjelesettségében látjuk egységesnek.

Darvas arról is meggyőz bennünket, hogy a szavaknak akusztikai tartalma van, hiszen Mikes Lilla segítségével előadnak egy halandszaszöveget, amely tartalmazza is a shakespeare-i dráma fűtöttségét, annak a paródiája is, s a kettő együtt - már műalkotás. De éppen ebben a játékban, melynek szövegét (?) Kálnoky László írta, derül ki talán legjobban, hogy a színészet eszközeivel mindenfélét el lehet hitetni, persze nem mindenfélét érdemes. A harmincas években egyszer Beregi Oszkár a *Hamlet* szegedi előadásába beleszórt néhány obszcén kifejezést, melynek semmi nyoma és semmi helye nem volt a darabban. A közönség

Darvas Iván (Chochol Károly felvételei)



semmit sem vett észre. Shakespeare-t várta, s csak a darab eredeti szövegére figyelt. Ha most az egész szöveget átírjuk, mégpedig akusztikailag és hangulatilag helyesen, akkor persze mindenki tudja, hogy nem Shakespeare-ről van szó, a paródia nyilvánvaló, de olyan paródia keletkezik, melynek hangulata nagyon is az eredetihez hasonlít. Ezért játék mindenekelőtt a színpadi játék; játék, és mindenki - akár akar, akár nem - oda fog figyelni.

Tehát Darvas estjének az a legfőbb tanulsága, hogy kétféle játék létezik. Az egyik, ahol becsapják az embereket - ez nem színészi játék. Ez közönséges játék, ez bűvészet, ez szemfényvesztés - magyarán azt mondhatnám: kitolás. Viszont a színészi játék az az, amire várukozunk. S éppen itt a meglepő, azt kaptuk, amit vártunk, csak annak is a kvintesszenciáját. Ha Darvasnál Becket találkozik a királlyal, lovon (széken) ülve, akkor nem az a meglepő, hogy két szereplőt kapunk, hanem az, hogy ez a két szereplő illetve a két szereplő szembenállása olyan éles, hogy szinte szellemi párbajt folytatnak egymással - Darvas Darvasal. Darvas ugyanis felismeri, hogy létezik éppen ilyen ellentét, ahol az éppen *ilyen* legalább akkora hangsúly van, mint az ellentétén. Az éppen ilyen annyit jelent, hogy az ellentét mögött közös gyökér, közös élményvilág van, s ezért minden hang egész pontosan talál célba - a másik gondolatába, és a labda azonnal visszarepül a célba illetve a cselekményfolyamatba.

Ezen az estén sem láttuk az elidegenítési effektus semmi nyomát. De mindenütt ott volt azáltal, hogy Darvasnak folytonosan van egy kontrollja az alakjai fölött. A zsebkendő megjeleníti Popriscsin szerelmének történetét - ha ugyan történetnek lehet ezt nevezni, de az, ahogyan a zsebkendő mozog Darvas kezében, már ennek a történetnek rendkívül finoman ironikus ábrázolása is.

Régi szerepek tehát újraélednek, s bizonyos, hogy az ilyen összefoglalás a nézőket régi nagy sikerekre is emlékezteti. A Becket-monológ mögül előbújik a Becket-történet, a Popriscsin-részletek mögül az *Egy örült naplója*, s Darvas magatartása mögül a rendkívül értelmes és mindent elsajátító, megtanuló s kritikusan továbbfejlesztő színész. Darvasba nem szerelmes a színpad, Darvas ugyanis értelemmel maga alá gyűri a színpadot, és már színpad nincs is. Van egy ember szmokingban, zsebkendővel, vivőerejű

énekhanggal - igazi sanzonistaként -, és igazi előadóként, aki előad a színészetéről. Az újabb „ikertestvér” itt jelenik meg az egészben, ahogyan egyszer ott volt a szónál és a főmotívumnál, most eluralkodik az egész estén: az előadó elvált a színésztől, pedig a színészetéről adott elő, s ugyanaz lett, mint a színész, mert a színészetéről adott elő.

A „Korona” műsorai tehát ilyen teljesítményekre épülnek. De ehhez a teljesítményhez, illetve ezek alapjához nem csupán az járul hozzá, hogy Mikes Lilla hallatlan ízléssel bevezeti, és utána hagyja szinte szabadon kibontakozni Darvas és Ruttkai művészi egyéniségét, hogy ezt időnként előre lendíti, hogy vállalja a hálátlannak tűnő háttérszerepet, és saját szereplésével hozzá tud idomulni az est alaphangulatához, hanem más is történik. Mikes Lilla tudniillik felismeri az egyes művészek speciális lehetőségeit, és nem dramaturg általában, hanem dramaturggá tud lenni egy bizonyos művészi képesség számára. Mégpedig különböző művészi képességek számára.

Innen fakad a látszólagos exkluzivitás titka is. A „Korona” ugyanis minden feltételt megad ahhoz, hogy műhelymunka jöjjön létre, a művészek valami olyasmit tudjanak megmutatni, amit máshol legfeljebb csak sejtünk. Műhelymunka ez a „Korona” számára, de az egész ország számára is, ahova a műsorokat elviszük - s végül is a magyar színművészet számára.



MIHÁLYI GÁBOR

Übü király, az avantgarde klasszikusa?

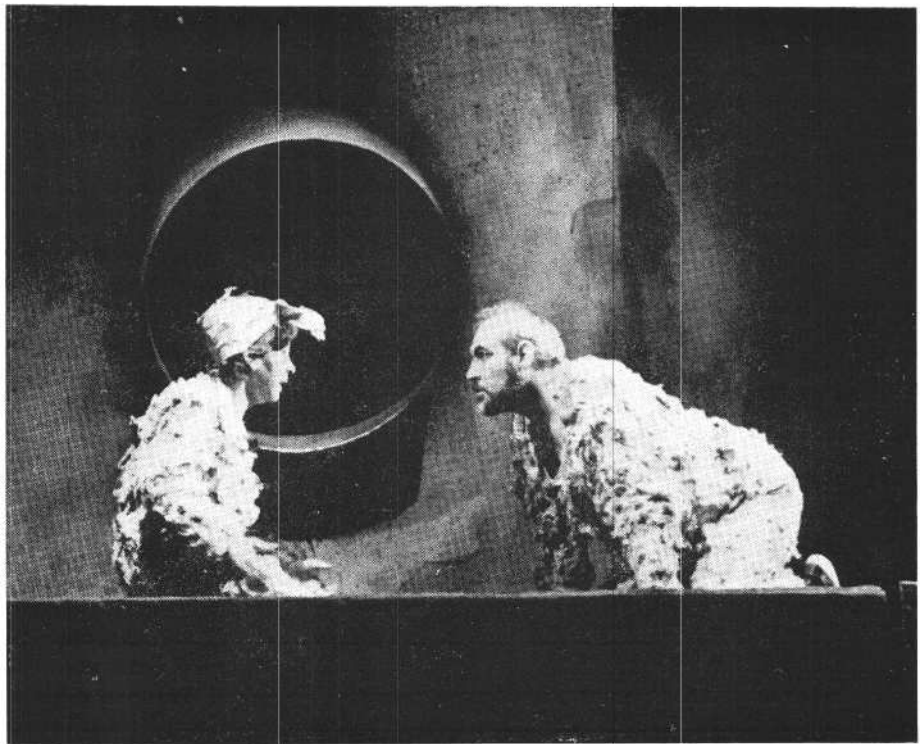
Jarry *Übü királya* az abszurd dráma és színház őseként él tudatunkban. Valójában az 1896. decemberi ősbemutatóra a L'Oeuvre-ben, Lugné-Poe színházában úgy tekinthetünk vissza, mint a modern dráma és színház avantgarde törekvéseinek a kezdetére. Ez volt a start. Az első zászlóbontás. Jarry mögött természetesen még nem a művészetromboló, polgárpukkasztó dadaisták, hanem a finom lelki rezdülések, árnyalatok, sejtelmek költői, a szimbolisták sorakoztak fel. Jarry Mallarmé köréhez tartozott, a szimbolisták folyóirata és kiadója, a Mercure de France jelentette meg még a bemutatót megelőzően az *Übüt*, a szimbolista költők védelmezték a botrányba fulladó előadásokon közbekiáltásaikkal, tapsaikkal Jarry művét a konzervatívok felháborodott üvöltözéseivel, tiltakozásaival szemben. Akkora volt a botrány, hogy az *Übüt* mindössze kétszer lehetett előadni, pedig a címszerepet az akkor már színészként elismert Firmin Gémier játszotta. A L'Echo de Paris színikritikusát, aki a bemutató előtt és után is lelkesen méltatta az *Übüt*, a botrányt követően azonnali hatállyal elbocsátották állásából. A színházi vihart, felháborodást nem pusztán a r-betűvel merdre-re szelídített (magyar fordításban szahar) szó kimondása okozta, hanem az egész darab és a hozzá illő előadás is. A közönség nagy többsége úgy érezte, mintha a templomban istentisztelet helyett részeg dorbézolás fogadná.

A L'Oeuvre-t az akkori Párizs szellemi elitje töltötte meg, a jelenlevők többsége mégsem tudta elfogadni, hogy ez az alant humorú diáktrefának tetsző komédia magasrendű irodalom, komolyan vehető színház lenne. Ízléstelen diáktrefának hitték, amely még arra sem való, hogy diákok egymás közt eljuttassák egy tanáraikat kifigurázó iskolai kabaré-előadásban. (Első változatában az *Übü* valóban egy tanárkigúnyoló komédiának készült, amelyet Jarry egy barátjának kis bábszínházában mutattak be még a Rennes-ben töltött diákéveik idején.) Ne felejtjük, az *Übü király* színrevitelének idején az ifjabbik Dumas és Augier

szigorú polgári erkölcsöt követelő darabjai jelentették a dráma és színház csúcsát, Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Strindberg és Oscar Wilde számítottak modernnek, és a Théâtre Libre, Antoine naturalista színháza már olyan merésznek tűnt, hogy csak a színházi élet periferiáján létezhetett, amatőr színházként. Ehhez képest a pszichológiai realizmust, naturalizmust, sőt még Shakespeare-t is kigúnyoló, parodizáló *Übü király* forma-bontása valóban bombaként robbant. A diákréfa hangnemében kezelt Shakespeare-paródia az irodalmi színház arcul csapása volt - az első kihívás. Jarry Shakespeare szent szövegét tette nevetségessé. Az Übü ellenzői úgy vélték, a L'Œuvre produkciója szembekepése mindannak, amit irodalomnak, drámának, színháznak tartanak.

Az *Übü király* irodalmi értékéről még a szimbolisták táborában is megoszlottak a vélemények. Mindenekelőtt azt ismerték fel, hogy Jarry Übü papa figurájában a Gargantuákkal, Pons bácsikkal, Homais patikusokkal, Buvard és Pécuchet-vel egyenlő rangú, halhatatlan alakot teremtett. Változnak az idők. Ma már ki vitatná, hogy az *Übü király* irodalom? Jékely Zoltán, az eredetivel vetélkedő bravúros fordításában megkülönböztetően az. Kétségtelen azonban, hogy a színház évtizedeken át nem tudott mit kezdeni Jarry darabjával. Csak az első világháborút követő avantgarde hullám fedezte fel újra a polgárpukkasztó Jarryt: tudunk az *Übü* 1922-es felújításáról. Aztán az avantgarde bukásával, a diktátorok, Mussolinik, Hitlerék hatalomra kerülésével megint évtizedeken át lekerült a színpapokról az übüket, az übüséget le-leplező komédia. Csak az ötvenes-hatvanas évek új avantgarde hulláma, a modern világ képtelensége ellen hadakozó abszurd dráma ültette aztán vissza Übüt az őt megillető színpadi trónusra.

Ez az immár lezárult periódus két nagy Übü-előadás emlékét őrzi, Jean Vilar 1958-as rendezését, Georges Wilsonnal a főszerepben és a cseh Grossmanét Prágában. Azonban egyik rendezés sem csak a magyarul is megjelent *Übü király* vitte színre, hanem egy adaptációt, amely felhasználta az *Übü* házaspár további kalandjait tartalmazó egyéb Jarry-darabokat is. Ezek fényében Übü alakja visszafelé is módosul, már nem pusztán a kispolgári bűnök, aljasságok megtestesítője, hanem valamiféle anarchista lázadó lesz, mindenfajta társadalmi rend és kötöttség ösellensége, Brecht Baaljának



A kezdőjelenet Jarry Übü királyának pécsi előadásából. Pásztor Erzsi (Übü mama) és Huszár László (Übü papa)

előképe, a squarek ellen lázadó hippy.*

Az avantgarde dráma és színház az *Übü* ősbemutatója óta eljutott az írói tartalom redukciójának és a művészi forma felbontásának végső határáig. Beckett egyik újabb darabjában, az *Akkorban* már csak egy arc, egy száj monológja tölti be az egyébként üres színpadot, a happeningekben és Grotowski legújabb kísérleteiben már végképp fölöslegessé vált az írói szöveg, sőt a színész és a színház is. Már az is kérdésessé vált, hogy még egyáltalán színházművészetnek tekinthető-e, amit látunk, amiben részt veszünk. Vagy inkább képzőművészet, esetleg pszichoterápia?

Közismert tény, hogy Magyarországra az avantgarde-nak a húszas, majd az ötvenes-hatvanas években is csak az utó-rezgései jutottak el. Jól jellemzi ezt az *Übü király* eddigi hazai előadásainak a története is. Nagyszínházban egy alkalommal láthattuk, a belgrádi Atelje színház budapesti vendégjátékán egy eléggé unalmasnak tetsző, akadémikus rendezésben. Bemutatták az *Übüt* a főiskolások is, ők a komédia bohózzati, diákréfa jel-legét hangsúlyozták. Tudunk a tatabá-

* Jarryról és az *Übü király* előadásainak történetéről Bajomi László Endre gondosan dokumentált cikke olvasható a SZINHAZ 1976. novemberi számában. De nemcsak azért vállaljuk az esetleges ismétlés kockázatát, mert nem várhatjuk olvasóinktól, hogy megkeressék a SZINHAZ régebbi számát, hanem azért is, mert az előtörténet és a jelen összevetésében szükségét éreztük, hogy rámutassunk olyan összefüggésekre, amelyek kulcsot adnak a pécsi előadás megértéséhez.

nyal Bányász Színház tehetséges amatőrjeinek *Übü* királyáról is. Azonban, nyolcvan év után csak most került sor arra, hogy egy hivatásos színház is rendezze, évi műsorára tűzze Jarry remekét.

Fából vaskarika

Először meghökkentem, amikor a pécsieknek arról az elhatározásáról hallottam, hogy színre viszik az *Übü királyt*. Még inkább meglepődtem, amikor kiderült, hogy ez az avantgarde komédia a nagyszínházban kerül bemutatásra, szinte egyidőben nemzeti klasszikusunkkal, a *Bánk* bánnal. Hát igen, értettem meg, nyolcvan év múltán az *Übü* is klasszikussá vált.

Sejteni lehetett azonban, hogy Paál István, akit avantgarde rendezőként ismertünk meg, most is keresni fogja a módját, miként lehet feloldani a klasszikussá vált avantgarde ellentmondását. A klasszikussá vált avantgarde ugyanis contradictio in adiecto - fából vaskarika. Egy klasszikussá vált mű már nem avantgarde, ha meg avantgarde, akkor nem klasszikus. Paál feladatát tovább nehezítette, hogy időközben az ötvenes-hatvanas évek avantgarde-jának divatja is elvirított. s azt is tudnia kellett, hogy egy minden színpadi hagyományt, formát felrúgó, kócos avantgarde előadás ma még az új színházi törekvések hívei közt sem számíthat igazi sikerre.

Persze vannak élő klasszikusok, és léteznek élő klasszikus előadások is. Azonban Jarry nem Shakespeare, nem is Arisztophanész, nem Molière. Az *Übü király* csak avantgarde voltában klasszi-

kus. De így - ebben a felfogásban színpadra állítva - inkább csak múzeumi lát-nivaló, mint azt az Atelje színház elő-adása is tanúsította.

Paál a megoldás kulcsát az *Übü király* Shakespeare-paródia voltában lelta meg. Rendezői koncepciója a komédiának ezt az eddig kellően nem méltányolt vonulatát bontotta ki, így kapcsolódott napjaink merészen újszerű Shakespeare-értelmezéseihez, az olyan hagyományokat, tabukat törő rendezésekhez, mint Ljubimov *Hamletje* vagy Zadek *Othelloja*.

Nyilvánvaló, hogy a klasszikusok szövegű, hagyományhű tolmácsolásban is jelentős mondanivalót sugároznak. De az is igaz, hogy ez a mondanivaló az általánosság síkján marad. A pontos színpadi interpretáció nyomán a nézőnek magának kell rátalálnia a napjaink világára utaló közvetlen összefüggésekre. Ez magyarázza egyes rendezőknek azt az újabb keletű törekvését, hogy beleszóljanak a nézőnek ebbe az interpretáló, konkretizáló, aktualizáló gondolkodási mechanizmusába. Az ilyen rendező a színpadon már nem pusztán a klasszikust eleveníti fel a maga többé-kevésbé ismert igazságaival, szépségeivel, hanem emellett vagy esetleg ehelyett a klasszikusról alkotott mai véleményét, nézetét akarja megfogalmazni. Brecht, hogy marxizálja Shakespeare-t, átírta a *Coriolanust*. A rendezők többsége, minthogy nem rendelkezik Brecht írói zsenialitásával - nem vetemedhet ilyen merészségre. Maradnak a színpadi eszközök, de jelentős rendező kezében ezek is elég hatásosak.

Ljubimov és Zadek is azt kérdezik önmaguktól és tőlünk nézőktől, mit jelent napjainkban a *Hamlet* vagy az *Othello* konfliktusa ..., ha ezt a konfliktust a ma emberének kell átélnie, eljátszania.

Zadek azt veszi észre: a reneszánsz óriások helyébe törpék léptek. Az ő *Othellojában* Velence, azaz Anglia kormányra pitiáner banditák kezében van. Othello derék tűzoltóparancsnok, Jago jópofa vagány, Desdemona pedig egy szexualitással telített ostoba libuska. A féltékenységi tragédia, így huligánok, őrmesterek, tűzoltók szintjére szállítva fekete humorú keserű komédiává változik. A pitiség szintjén a Shakespeare-tragédia már csak a tragédia paródiájaként értelmezhető.

Übü király - ha patkányok játsszák

Paál az *Übü királyt* a királydrámák, a *Macbeth*, a *III. Richárd* paródiájának tekinti. Felismerte, neki a próbák során tu-

lajdonképpen ellenkező utat kell járnia, mint Ljubimovnak és Zadeknek. Nem a tragédiától akart eljutni a paródiához, hanem egy már meglévő paródia tragikus elemeit erősítette fel. Paál egy beszélgetés során elmondta nekem, hogy úgy kezdtek el próbálni az *Übüt*, mintha egy valóságos Shakespeare-tragédia eljátszására készülne: előbb a paródiában rejlő tragikumot kutatták fel, s csak aztán tették meg a visszafelé vezető utat a paródiához. Igaz, aztán túl is léptek Jarryn, végsőkéig élvezve a paródiát.

Kott nyomán, Paál is felfedezi az *Übü királyban* a „Nagy Mechanizmus” modelljét, a különbséggel, hogy a királyok, feudális nemesek helyét, szerepét itt patkányszerű emberférgek veszik át. Kott vakondokról beszél. Jarry *Macbeth*, *III. Richárd* alakját még csak a kispolgári elvetemültség, aljasság szintjére fokozza le. Übü az ő színpadán egy Guizot, egy Thiers karikatúrája. Paál a végsőkéig viszi a degradálást, az ő Übüje csatornatörlék, patkány.

Ezt a patkányvilágot s a komédia patkányperspektíváját fejezi ki, ezt érzékelteti Najmányi László díszlete. A pécsiek értelmezésében az *Übü király* egy utcasarkon játszódik. A kétdimenziós síkban tartott háttérdíszlet egy ház sarkát ábrázolja, a házfalon jobb- és baloldalt hatalmas lefolyócső. A ház előtt járda, az úttesten a színpad előterében csatornanyílás. Mindezt erőteljes nagyításban látjuk, egy patkány méreteihez viszonyítva. Ahogy ez a kép a patkány szemében tükröződik. Így az óriásira növesztett háznak csak az aljáig ér fel a tekintet, a járdaszegély majdnem embermagasságú, s a lefolyócsövek és a csatornanyílás is akkora, hogy azon a patkányokat megjelenítő színészek kényelmesen ki és beférnek. Az előadás folyamán a szereplők kizárólag ezeket a ki- és bejáratokat használják. Mindössze a darab végén, amikor a Lengyelországból elúzótt Übüék Helsingör alatt hajóznak el, tűnik fel a járdán egy bal oldali portál felől érkező Hamlet-figura. (A bemutatón Paál István öltötte magára Hamlet jelmezét.) Ez a Hamlet felvesz a földről egy emberi koponyát, amelynek két fél részéből, mintha csak tányér volna, előzőleg patkányok lakmároztak. A királyfi a koponyát elmerülten figyelve továbbindul a járdán. Találkozik egy az ellenkező oldalról rolleren érkező kislánnyal, és kezébe nyomja a feleslegessé vált koponyát. Hiszen Hamlet ebben az előadásban már nem jut szerephez, nem mondhatja el a

„Lenni vagy nem lenni”-monológot. Mit kezdjen tehát a koponyával? S talán azt is jelzi ez a gesztus, hogy a mindenéből kifosztott, leszerepelt királyfi már csak ezt a halotti koponyát nyújthatja át a most érkező legfiatalabb nemzedéknek. Egy piros almát kap érte cserébe. Beleharap, enni kezdi, de aztán letekint az alatta „elhajózó” patkánynépségre, s egy keserű, lemondó gesztussal, undorodva a csatornába dobja az almacsutkát. (Ennek a felnagyított mása ott hevert az előadás első részében.) Azután ő is kimegy a színről. Ha magunktól nem jutna eszünk-be, Hamlet megjelenése figyelmeztet bennünket a két szint közötti értékkülönbségre, s egyben ítéletet is mond Übüék patkányvilágáról.

A rendező elvont történelemfilozófiai, etikai mondanivalója, az übüség morális bírálata nem fordítható le vagy át a „politikai kabaré” nyelvére. Nincsenek kulcsok. A nézők kísérlete, hogy napjaink vagy a közelmúlt eseményeire aktualizálja a látottakat, egyes elhangzó mondatokat, óhatatlanul zsákutcába vezet. Már csak azért is, mert Paál színpadán az ellenpontot megszemélyesítő Hamleten és a gyermekfigurán kívül nincsenek jók. A csatorna világában csak negatív szereplők mozognak.

Az előadás - a rafinált egyszerűség művészete

A nézőterre érkező közönséget, ezúttal Paál rendezéseitől eltérően, leeresztett függöny várja. Hangsúlyt kap a nézőtér és a színpad elválasztása. Ami a színpadon lejátszódik, az nem a nézőtér valósága, hanem csak egy történelemfilozófiai lehetőség. Méghozzá egy olyan lehetőség, amelynek nem szabad bekövetkeznie. A színpadi előadásnak éppen az a kataraktikus célja, hogy az Übü-világ felmutatásával, leleplezésével, a valóság következmények nélküli, játékos átélésével segítsen a magunkban rejtőző übüség felismerésében és kiátkozásában.

A függöny előtt, a prolog elmondására megjelenik Cseh Tamás, és gitárját pengetve elénekli Alfred Jarry egy versét, „Az agyatlanítás nótája”-t. (A fordítás Weöres Sándor munkája. Cseh Tamást a későbbi előadásokban időnként Timkó Tamás helyettesíti.) A nóta az agyatlanítás, az agymosás veszedelméről szól. Aki az agyatlanító gép kerekei közé kerül, azt „megnyuvasztja a masina. A dalt Cseh az előadás folyamán többször megismétli, s tartalmának szemléletes megértésére ő is mindinkább „megnyuvasztva”

kerül elő.* Először még elegáns előadói frakkban lép a közönség elé, másodsorra már ingujjra vetkőzve látjuk, az előadás végén pedig a csatornanyílásból előbújva, már csak a dalaiból ismert "apa"-kalapját viseli. Egyébként, amennyire derékig látjuk, meztelen.

Felmegy a függöny, s a lefolyócsövön keresztül megjelenik Übü papa és felesége, Übü mama. Elhangzik Übü híres csatakiáltása, a „szahar”, amely annak idején akkora döbbenetet és felháborodást keltett. Huszár László a finomító „ha” nélkül mondja az escrementum szavát, de ez így sem kelt megütközést, hisz annyiszor hallottunk már színpadon is enélkül külön trágárságot. Megedződtek a füleink.

Az Übü-pár jelmeze - zsákvászoruhára varrt vatelincsomók - a patkánybunda képzetét kelti. Gombár Judit az egyes karakterek lényegét feltáró groteszk jelmezei és a kellékek nagy része ócskastelepekről gyűjtött, kiselejtezt kacatokból, századunk civilizációjának hulladékaiból készült, ez is illik a hulladékmemberekhez.

Az előadás terhe mindenekelőtt az Übü papát alakító Huszár Lászlón nyugszik. Paál elképzelése szerint, mint az a műsorfüzetben közölt prózaversszerű bevezetőjében olvasható: „Übü.... közép-szerű szörnyeteg: a tehetségtelenség és sziszegő hatalomvágy, a határtalan ostobaság és jellemtelenség, a féktelen önzés és kapzsiság, az elvtelenség, a rutinos áru-lás és könyörtelen közöny - a minden csatorna mocskától ragacos és bűzlő patkánylét megtestesülése; a legkártékonyabb és legszaporább állatfajta, az übüség vírusának vinnyogó, pikkelyes farkú, alattomos terjesztője.”

Az előadás játéktípusa a színészekről belső önfeltárukozást, lemeztelenedést követel meg - saját übüségünk megval-lását. Felmutatását mindannak, ami ben-nünk a rossz lehetőségeként adva van. (Amit a mindennapi életben az emberi természet más vonásai, lelki és civilizációs gátlásai többnyire nem engednek felszínre kerülni.) A színészek, élükön Huszárral, végrehajtják ezt a belső gátlásokat áttörő levetkőzést, lemeztelenedést, s mindenekelőtt ettől hiteles és fel-kavaró ez az Übü-előadás. Mert így módon lehetetlen nem érzékelni a játék halálos komolyságát. Rémbóhozat - így

* A díszlet - mint Tornai József felhívta rá a figyelmemet - az agyatlánító gép képzetét is kelti.

jelöli a színlap az *(Übü király* műfaját. De ezúttal ezt a meghatározást szó szerint kell értenünk, mert a komédia humorá valóban vérfagyasztó. Sokat nevetünk, mert szinte szünet nélkül robbannak a színpadon az ötletpetárdák, de ezeknek a tüze valóban éget és fáj. A színpadon játékfegyverekkel folyik a háború, az esetek játékhálalának mulatságos változatain nevetünk, de közben igazi háborúkra, igazi szenvedésekre, igazi halottakra kell gondolnunk. Nevetünk, nevetünk, de belül úrrá lesz rajtunk a szorongás, s időnként arcunkra fagy a vigyor.

Eleinte csak nevetünk és undorodunk, amikor Huszár-Übü papa nem bírva túrtóztatni magát, mohón nekiesik a vendégek számára készített ételnek, ahogy gyáván eltűri Poszomány kapitány és Übü mama szeme előtt zajló szerelmeskedését, mert nem mer ujjat húzni sem Poszománnyal, sem bandájával. Inkább maga is Übü mamához dörgölődzik, hogy ő se maradjon ki a kegyekből, s egyben jelezze - mindez az ő jóváhagyásával történik. Hiszen Poszomány kapitány neki is kebelbarátja. Nevetünk, amikor Übü félelmében hasra esik az ostoba, pipogya Vencel király előtt, és csak azért nem árulja el az összeesküvés tervét, mert közben Poszomány vasmarokkal szorítja a lábát, és az első szónál végezze vele. De félelmetessé válik, amikor hatalomra kerülve, Übü papa maga veszi kezébe a

pénzügyeket es az igazságszolgáltatást, hogy akadálytalanul kifoszthassa az államkincstárt és az ország lakóit.

Az Übü intézkedései elleni tiltakozás a közönség soraiból hangzik fel. Kigyulladnak a nézőtér lámpái, Übü és emberei lejönnek a széksorok közé. Az egyik pribék egy vasdoronggal dörömböl, a másik egy hatalmas, rozsdás láncot ver a falhoz, így próbálnak félelmetes zajt csapni. A harmadik egy jókora vörös tűzoltókészüléket fog a nézők re, hogy ezzel „oltsa” el, ha kell, a tiltakozás, az ellenkezés lángját. Aztán szépen kiemelik sorainkból a köztünk ülő, civil ruhába öltözött, tiltakozó tisztviselőket, s kivégzik őket. Holttestüket eltüntetik a csatornanyílásban.

Übü és prédalesői ezek után a nézőtéri kijáraton keresztül távozva elindulnak, hogy elszedjék a parasztok minden vagyonát. A két paraszt (Galambos György és Kovács Dénes) ugyancsak a csatornanyílásból bukkan elő. Mint Shakespeare királytragédiáiban, ahol időnként feltűnnek a polgárok, hogy a nép hangjaként kommentálják a királyi udvar eseményeit, itta parasztok beszélnek meg a hatalomváltozás eseményeit és vészjósló következményeit. Paál patkánymetaforáját a parasztok mondják ki. „Übü papa fertelmes egy patkány” közli az egyik paraszt. „De hallga csak, mintha döngötnék a kaput” - szólal meg a másik

Fülöp Mihály az Übü királyban (MTI fotó - Kálmándy Ferenc felvételei)



paraszt, s valóban, Übüek kívülről döngetik, verik a nézőtér bejárati ajtaját. Betörnek, s a parasztokat keréketöréssel, karóbahúzással, felnagyeléssel fenyegetve, az utolsó vasukból is ki akarják forgatni. Lecsinszky Szaniszló, az egyik paraszt, amikor látja, hogy könyörgéssel úgysem megy semmire, hirtelen Übü el-lenfelét, a jogos trónkövetelőt, Bugrisláv királyfit kezdi éljenezni. Először tele torokból, a nézőtér felé fordulva kiabál, abban a reményben, hogy követőkre, támogatókra talál. Persze senki sem mozdul, Galambos parasztja egyre riadtabban, halkabban éljenez, végül magába roskadva elhallgat. Felejthetetlenül félelmetes, groteszk jelenet ez. Huszár-Übü lent áll a kivilágított nézőtéren. Patkány-jelmezének zippzárát köldökig leeresztette, kivillantja szőrös, nagy hasát, és öntelten, gúnyosan röhög a torokszorongató látványon.

Paál István e néhány jelenetben áttöri a színpad és nézőtér elválasztó korlátait, hogy érezzük - a bőrünkre is mehetne a játék. Akik ismerik Paál amatőrrendezéseit, mindenekelőtt a Szegedi Egyetemi Színpad társulatával előadott *Örök Elekt-ráját*, emlékeznek erre a közönségbe-vonó játékokra. Ott ugyanez még a tragikum szintjén zajlott, Elektra könyörgött diáktársnézőihez, hogy segítsék meg a zsarnok Kreon ellen.

Nem ez az egyetlen visszajelzése Paálnak korábbi rendezéseire. Nyilvánvalóan nem fantáziaszegénységről, eszközhiányról van szó, hanem a tudatosan felépített rendezői oeuvre egységének a hangsúlyozásáról.

Szegény színház az Übü-előadása is, mint Paál majd' minden korábbi rendezése. Szegény színház a fogalom érdemét tekintve, mert a díszletek, kellékek ellenére, a lényeg a színészi játék marad, a Grotowski követelte, tabukat törő színészi lemeztelenedés, amiről korábban, más összefüggésben már szoltunk.

A műsorfüzetben, a már idézett bevezetőben Paál jelzi is, hogy az *Übü királyt* korábbi rendezései, a Szegedi Egyetemi Színpad diákszínházaival készült *Kömvés Kelemen* és a Pécsi Nemzeti Színház művészeivel szint-e vitt *Caligula* ellenpontjaként tételezi. A legfeltűnőbb egyezés a korábbi amatőr-előadásokkal az *Übü* tudatosan vállalt diákszínházi stílusa. Az amatőr-előadásokhoz hasonlóan az egyes alakok megjelenítése, a közönség megnevettetése látszólag egyszerű eszközökkel történik - erőteljes túlzással, durva

karikírozással, a helyzetek, kellékek „alantasabb” komikumával. Mindez, úgy tűnik, nem kíván különösebb színészi képességeket, a jelmezeket, kellékeket is mintha maguk a színjátékosok készítették volna öntevékenyen, szabadidejükben, mindenféle ingyen vagy kis pénzért összeszedhető limlomból.

Ez az eszköztelenségre építő „amatőr” jelleg persze ezúttal rafinált látszat. Ravasz provokálása a közönségnek. Mint arra már rámatattunk, a diákhumor, a diákszínházi felszíne komor, kemény igazságokat takar. Kérdés, észreveszi-e a közönség a diáktrefának és a súlyos mondanivalónak ezt a kettősségét. Ami persze nem is lenne megvalósítható a résztvevő művészek tehetsége nélkül. Igaz, Paál amatőrrendezései is teljes értékű művészi élménnyel szolgáltak, de a hivatásos művészek közreműködése szükségszerűen kitérít Paál rendezői lehetőségeit, és olyan magasságba, olyan művészi szintre emeli a produkciókat, ahová amatőrökkel nem lehetett eljutni.

Az *Übü király* előadásának sikere mindenekelőtt az egyenletes színészi munkának köszönhető. Nem először figyeltük meg, hogy Paál István rendezéseiben nincsenek a művészi élmény egészét megtörő, gyenge színészek. Hogy csinálja ezt, ez az ő titka. Talán az amatőrökkel folytatott színházi pedagógiai munkájának tanulságai érnek be itt. A színészi teljesítményeket értékelve, fölöslegesnek is érezzük, hogy mindenkit külön-külön megdicsérjünk. De nem hallgathatunk néhány átlagon felüli alakításról. Huszár Lászlónak az előadás egészét uraló nagyszerű teljesítményét már elemeztük. Hasonló elismeréssel kell szólnunk Pásztor Erzsí Übü mamájáról. A kitűnő színész-nő igen sokoldalúan építette fel szerepét. Übü mama Jarry szövege szerint is okosabb, célratörőbb uránál. Ő az a Lady Macbeth, aki férjét királygyilkosságra buzdítja. De az már Pásztor Erzsí találmánya, hogy ez a maszkjában visszataszító, öregedő patkányasszony, időnként a széplelkű ifjú úrinőt akarja játszani. Mint az operettprimadonnák, egy vörös rózsaszálal tart a szájában, ezzel bájolog udvarlóival. Operettszerlemlről ábrándozik, de kikezd minden jobbképzű fiatalemberrel. A primitív lények meg-mosolyogtató naivitásával kellemkedik, finomkodik, virágot öntöz, ennyiben valamivel kevésbé ellenszenves nyíltan ordenaré férjénél, mert esetenl bájában, groteszk parvenüségében, pimasz patkányravaszágában felcsillan valamiféle

emberi. Ennyiben veszedelmesebb is mert személyében a mocsokság, aljasság válik elfogadhatóvá, s biztat elnézés-re, már-már a cinkosságra.

Harkányi János szerepértelmezésében Poszomány kapitány mindenre elszánt vagány, aki, ha érdekei úgy kívánják, másodpercek alatt kinyíló rugóskésével legjobb barátja nyakát is elvágná. Egyenesen a *Rómeó és Júlia*-parafrázis, a *West Side Story* gonosz bandájából lépett át ide, hogy a Rejtő-regények légiós tisztjének öltözetében, patkány-Tybaltként szolgálja a Shakespeare-paródiát.

Poszomány bandájából a Pillért ját-szó N. Szabó Sándort emelnénk ki, aki egy még nem teljesen romlott gonosz-tevőt elevenít meg, egy olyan kis huligánt, aki bár örömet leli a rosszban, még rácsodálkozik ennyi gonoszságra és aljasságra. Galambos György két rövid fellépésében felejthetlenné teszi Vencel király felelőtlen, nagyképzű bugyutaságát és az első paraszt, Lecsinszky Szaniszló naiv ijedelmét és döbbenetét, felháborodott tiltakozását, majd rémült összeomlását, amikor felismeri, hogy egyedül marad tiltakozásával.

*

Paál rendezése már a bemutatón is megosztotta a közönséget. A modern irodalmi és színházi törekvésekben tájékozottabbak, főleg a fiatalok lelkes tapsal fogadták az előadást. A klasszikusok tiszteletéhez szokott, a hagyományos színház emlőin nevelkedett nézők viszont szembetűnően zavartan feszengtek helyükön, alig tapsoltak, volt, aki már előadás közben elment. Valószínűleg úgy érezték magukat, mint elődeik Párizsban, nyolcvan évvel ezelőtt.

Alfred Jarry: Übü király (Pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Jékely Zoltán. Díszlettervező: Najmányi László. Jelmeztervező: Gombár udít m. v. Zeneszerző: Cseh Tamás. Asszisztens: Bucsky Csilla. Rendező: Paál István. Szereplők: Huszár László, Pásztor Erzsí, Harkányi János, Galambos György, Bókay Mária, Pogány György, Kovács Dénes, Györgyfalvy Péter, N. Szabó Sándor, Horváth István, Fülöp Mihály, Takács Gyula, Bobor György, Cseh Tamás m. v., Timkó Tamás.



GÁBOR ISTVÁN

Makrancos helyzetek

Feydeau egyfelvonásosai Pécssett

Végre egy külföldi szerző, aki miatt nincs rossz lelkiismerete a magyar színházi életnek! Georges Feydeau szerencsére nem késztet önkritikára senkit sem, hiszen művei 1899-101 kezdve a mai napig sűrűn kaptak helyet egyik legrangosabb budapesti színpadunkon, a Vígszínházban, mindig méltó köntösben és jó szereposztásban. *Bolha a fülbe* című komédiája, amelyet 1908-ban Góth Sándor fordításában mutattak be ebben a színházban, 1971. októberi felújítása óta folyamatosan színpadon van, változatlan sikerrel, és ezt a darabját előadták Miskolcon, Debrecenben, Szegeden is.

Feydeau vígjátékainak bemutatását tehát nem érdemes követelni, de munkásságának átértékelését annál inkább. Sokáig ugyanis a magyar színpad művészei és a bennfentes nézők is szemlesütve beszéltek a francia bohózatíróról. A színházak szégyellték kissé azt a gyöngeségüket, hogy a kassza hiányait Feydeau-val kellett pótolni, a nézők pedig azt a fogyatékosukat, hogy nyíltan oktató célzatú tandrámák helyett pikáns fordulaton nevettek. Volt idő rá, hogy Feydeau csöppnyi lelkiismeret-furdalást okozott itt is ott is., mint mikor a derék családapaként ismert férfiú piros lámpával jelzett házban keresi boldogságát, és attól fél, hogy másokkal is találkozik ott.

Ha ez a hasonlat kissé erős, akkor már elérkeztünk mondanivalónk velejéhez. Feydeau-nak ugyanis egyik frissen föl-lelt értéke éppen az, hogy mondanivaló-ja nemcsak frivol, hanem meglehetősen csípős is. Erich Wendt, a Theater Heute 1971. szeptember 24-i számában hosszabb tanulmányt írt Feydeau-ról, és szellemesen megállapította, hogy „bohózatai tulajdonképpen fájdalommentes guillotine-ok, áldozatai - sem a szereplők, sem a nézők - nem veszik észre, hogy itt voltaképpen a polgárok és intézményeik kivégzéséről van szó”.

A polgárságot és intézményeit sokféle-képpen próbálták már kivégezni; Feydeau ehhez a polgárpukkasztáson át vezető komédiai utat választotta. Ő úgy vezette guillotine alá áldozatait, hogy közben harsányan kacagott és kacagtatott. És ha ab-



Jelenet a Makrancos **hölgyek** című Feydeau-előadásból (Pécsi Nemzeti Színház). Vári Éva és Vallai Péter az *Önagysága megboldogult* című darabban (Vörös László felvétele)

ban van is valamiféle túlzás, hogy Molière után a legnagyobb francia vígjátékíró - ezzel a mondattal kezdődik az összes művet újabb francia kiadásához írt bevezető -, annyi bizonyos, hogy Feydeau-ból kiindulva jobban megérthető az abszurd színház, Ionesco világa is. De megértette őt már Ady is, aki „zseniális”-nak, „az örülten bolondos helyzetek és figurák” mesterének nevezte. És Ady ritkán tévedett irodalmi dolgokban,

Bizonyításra Feydeau tehetsége, mesterségbeli tudása nem szorul, annál inkább bohózatainak komolysága és mélyisége. Ezt a perújrafelvételt mostanában sokan elvégezték már, nem csekély sikerrel - példa rá az előkelő Comédie Française és a nem kevésbé rátarti angol Nemzeti Színház békejobb-nyújtása Feydeau felé -, nálunk a feladatra egy kedvező időpontban mások mellett a Pécsi Nemzeti Színház vállalkozott. Valljuk meg, ez nem volt igazán nehéz feladat, csak arra kellett ügyelni, hogy Feydeau szándékolt trivialisága, sok meghökkentően merész ötlete, frivol szókimondása ne fedje el a lényegét, hogy a harsány kacagás közben jusson el egy-egy feydeau-i sziporka az agyba is.

A bizonyításra Nógrádi Róbert, a színház dramaturgja, Czímer József társaságában három egyfelvonásost választott. *Makrancos hölgyek* címmel kötötték csokorba a darabokat, amelyek közül csak a harmadik, a *Ne mászkálj meztelenül* ismert nálunk Heltai Jenő 1914-es magyarításából és egy hazai tévéadaptációból.

Az összefoglaló cím szellemes ugyan, mert Shakespeare vígjátékával rokonítható, de nem túlságosan telibetaláló. Itt ugyanis nem elsősorban a hölgyek a zabolátlanak, hanem a helyzetek, ahogyan Feydeau a maga pontos görbe tükrében láttatni engedi. Valójában mind-egyik szituáció teljesen világos és egyér-

telmű. Vajon mi lehet például nevetséges abban, hogy önagysága szülni készül? Jól nevelt társadalmunkban, ahol a születés ihletett pillanatait egy rokonszenves színésznő játéka örzi a filmszalagon, és a fölvilágosító irodalom sokasága lebbenti föl a fátylat már a gyermek előtt is erről a régebben titokként kezelt biológiai folyamatról, igazán ostobaság volna kuncogni a szülési fájdalmakon. Lám, Feydeau korántsem ilyen jól nevelt, mert A *nagy szülés* című egyfelvonásosában alaposan próbára teszi illemből fakadó beidegződéseinket. És próbára teszi egy hisztériás szépasszony férjének türesni képességeit is; vajon mikor lépi át a küszöböt, és illem, konvenció, szülő asszony iránti szánalom ide vagy oda, mikor töri szét a nagypolgár após és anyós által reá aggott bilincseket. Feydeau-ban van valami kérlelhetetlen elszántság - Szini Gyula szellemesen és találon hasonlította keserűségét Strindbergéhez kajánkodva lesi darablombikjába belegyömöszölt emberkéjét, hogy mikor veri széjjel a kísérteti üvegedény falát. De előbb még, hogy a próba jobban sikerüljön, egy más-féle edényt tetet hőse fejére: egy zománcozott éjjelit, mindezt a vajúdo feleség és a gögös anyós toporzékoló akarataként. Végül egy merész fordulat - mint a krimikben, itt sem illik elmondani a csavarás mibenlétét -, és Feydeau megkönyörül nézőin: fölmenti őket ama bűnük alól, hogy egy szülő nő, sőt annak rovására merészeltek nevetni.

A mindennapos helyzet válik tökéletesen abszurdá, ha úgy tetszik, makrancossá az *Önagysága megboldogult* című egyfelvonásosban is - *Öszinte részvét* címmel éli mostanában reneszánszát német nyelvű színpadokon -, amelyben a normális szituáción belül szabadul el a pokol. Néhány gyors ceruzavonással itt rajzolja meg talán a legmarkánsabban Feydeau

a kispolgár portréját is. A kispolgárét, aki társadalmilag szentesített szkizofréniával és még a polgári illem szokásain belül nappalának kistisztviselői gyötrelmeit éjszakai pótcelexvéssel kompenzál-ja. Vagyis XIV. Lajos korabeli mezt ölt magára, művészet gyanánt éjszakai lokálban pucér nők látványában gyönyörködik, majd az így felajzott izgalmi állapotban otthonába térve feleségét venné birtokába. Íme, látnivaló, hogy Feydeau-ból a társadalombíráló, a mesteri szerkesztő meg a korai abszurd mellett kitör a pszichológus is: orvosilag ellen-örizhető, pontos diagnózist ír le egy normálisnak vélt, de helytel-közvet mégis klinikai esetté fajulható emberről. Merész pillanatok után, amidőn a ház úrnője vizsgálat tárgyává teszi férje által ócsárolt önnön kebleit, hogy rosszabbak-e az orfeumi hölgyénél, ismét egy váratlan csavarás: meghalt az asszony édesanyja. A férjnek el-elszabaduló szexuális ingerein uralkodva át kell alakulnia a társadalmi konvenciók által meghatározott gyászoló vővé, hogy egy újabb fordulat visszavezesse a korábbi szituációba. Mindez alig fél óra, és két ember képletesen meztelenül áll előttünk. Feydeau nem álszent: valóságosan is lemeztele-níthetné előttünk őket, de nincs szüksége rá. Ruhájukon is átüt sivár csupaszságuk.

A Ne mászkálj meztelenülben a butuska asszony csakazértis áttetsző hálóköntösben járkal nappal a nappali szobában, mert a társadalmi illemre sokat adó, föl-fel-törekvő férje ezt megtiltotta neki. Az pedig már igazán egyszerű és félre-érthetetlen helyzet, hogy valakit megcsíp egy darázs. Igaz, lehetne a pórul járt ember férfi, érhetné a csípés a nyakán, és fájdalmától orvos szabadíthatná meg. Aprócska csak az eltérés Feydeaunál: a hálóingben mászkáló nő az áldozat, a csípés nem a nyakán, hanem a fenekén érte, és hátsó felét gyógyításra - a méreg kiszívására - az orvosnak vélt fiatal újságíróknak kínálja föl. Ennyi az egész, mi van ebben kivetni való?

A két- és egyértelműségek között Czímer József talpraesett, szellemes, inkább jó csattanókra, mint olcsó szóviccekre alapozott fordítása nyomán Nógrádi Róbert teremtendőt. Úgy, hogy nem a prúd néző kegyeit keresi, de nem is dől be a könnyen kiaknázható disznóságoknak, amelyek korunkban, amikor a régebben még kipontozott trágárságot folyóiratban is lehet nyomtatni, amúgy is hatásukat veszítik. A rendező tudja, hogy születésen, éjszakai hálószo-ba-jele

neten és átlátszó fehérmemű bemutatásán a televízió és filmforgatásunk jóvoltából már minden serdülő ifjú túl van, így hát ezeket az elemeket csak a mondanivalóhoz szükséges és elhagyhatatlan rekvizitumoknak tekinti. Sokkal nagyobb fontosságot tulajdonít a makrancos helyzeteknek és a makrancos jellemeknek: *A nagy szülésben a* tétova férjnek, a szórakozásában a szülés miatt megzavart pöfeteg apósnak, az önmagát a helyzet urává magasztó bábaasszonynak, az *Őnagysága megboldogultban* egy alamuszi, hétrét görnyedő, mégis bizalmaskodó inasnak, az álmos, riadt cselédlánynak, a *Ne mászkálj meztelenülben a* butuska, de a szerelemben sokat tapasztalt fiatalasszonynak, a korlátolt, hiú polgármesternek és a csupán a látszattal törődő képviselőnek. A jó ritmus másutt az unalmat üzné el, itt a gyors, illetve a kellő időben felgyorsuló tempónak lényeges dramaturgiai funkciója van: arra szolgál, hogy a nézőnek pillanatnyi nyugalmat se hagyjon, és egy új fordulattal máris elképeszse. Szerencsére Nógrádi Róbert itt nem didaktikus szándékú rendezőként jelenik meg előttünk, és nem mutat be sem jelképesen, sem valóságosan többet Feydeau társadalombírálatából, mint amennyit a szerző maga is elárul mesterien szerkesztett dialógusaival. Felnövekedett már ahhoz az itthoni néző, hogy Feydeau cinkos szemhunyorításait megértse, emiatt nem érdemes a jeleneteket megállítani, kimerévitni, és még külön is összekacsintani velünk.

Kellemes tálalásban nyújtja át a Pécsi Nemzeti Színház e három egyfelvonásost kamarahelyiségében. Az előadás előtt régi hirdetések vetítenek a hátunk mögé - esti tévétornának jó, de ötletnek nem túlságosan szerencsés a nyakmérévítés -, mulatságos rigmusok kíséretében, és korabeli zenére írt stílushű szononok kötik össze a darabokat. Jánosa Lajosnak jórészt paravánból kialakuló díszletei nem nagyon eredetiek és nem túlságosan tetszetősek, ellenben Vágó Nelly jelmezei sok lényegest elárulnak a kosztümök viselőiről.

Közismert Feydeau-nak az az instrukciója az *Egy hölgy a Maximból* című darabjához, amelyben a szonon előadóját arra kéri, hogyne a nézőknek, hanem a saját padli vendégeknek énekeljen. „De ez az utasításom természetesen csak színésznőknek szól - fűzi hozzá szarkasztikusan -, ha ripacs játssza a szerepet, őt felhatalmazom, hogy úgy énekeljen, ahogy személyes sikere érdekében a leg

jobbnek látja." Nos, Pécssett kivétel nélkül színésznők és színészek alakítják a három egyfelvonásos szerepeit, így hát nem élnek „személyes sikerük érdekében” Feydeau ironikus fölhatalmazásával. Mulatságos, ötletes összjáték az, amit produkálnak, és ebben a közös teljesítményben maradéktalanul benne foglaltatik mindenkinek a saját munkája.

Muszte Anna bősztítően neuraszténiás zsarnok a vajúdnő szerepében, az ízlés és a komikum határáig elmerészkedve ebben a kiélezett helyzetben, és lenge öltözetében bájosan kihívó modorú az ideoda szaladgáló, darázs csípte fiatalasszonyként. Pásztor Erzsébet az *Őnagysága megboldogultban* egészen kiválóan alakítja az álmos, szemtelen, tunya, tenyeres-talpas cselédlányt; *A nagy szülés* bábaasszonya-ként játékát egy olyan abszurd stílus felé terelgeti, amelyben partnerei nem köve-tik, és nem is követhetik. Önmagában véve kiváló ez az alakítás, de látnivaló, hogy a társak reakciói hiányoznak a további játékhöz. Vári Éva harsányan közönséges a középső egyfelvonásosban, hogy egy pillanat alatt anyját sirató kedves gyermekké alakuljon át; Bókay Mária üdén ad elő egy sanszont, és színesen játssza el *A nagy szülésben* az anyós nem túlságosan összetett szerepét.

A színésznőkhöz hasonlóan a férfi szerepeken is négyen osztoznak. Bárány Frigyes az apóst önhitt butasággal, szórakozott léhasággal karikírozza, a *Ne mászkálj meztelenül* képviselőjeként illatozóan hiú és kéjszóváran hatalomvágyó. Ezt a visszafogott, alapjában véve egy-séges tónusú bohózzati stílust, amely nem lovagolja meg élvetégen a poénokat, hanem szendén tovasiklik elpukkanásuk után, talán a legjobban Paál László érti, bár természetesen ő is csak egy jól rendezett társasjáték részeseként teszi ezt meg. Baj-keverő inasa az *Őnagysága megboldogultban* színészi remeklés, bugyuta polgármestere a harmadik egyfelvonásosban kitűnő, merész tollrajz. Györy Emil az ember kiszolgáltatottságát általános szintre képes emelni *A nagy szülésben*, mesterkéltség, belemagyarázás nélkül, a bohózat talaján maradván, Vallai Péter pedig mind kalandokra szomjas férjként, mind szemtelen, kotnyeles inasként kedves, sikerült alakítással gazdagítja a jó összjátékot és az egész estét, amelyet Feydeau szellemességének és szellemének szentelt a Pécsi Nemzeti Színház.

KOLTAI TAMÁS

„Jó muri vár a csatatéren ! ”

A Troilus és Cressida Kaposvárot

1

Az elején egy trójai harcos ül városának falainál, és hatalmas ráspollyal feni a fegyverét. A végén összecsapnak a fegyverek : csattan a csatabárd, buzogány horpasztja a pajzsot, szikráznak a pengék, a dárdák remegve fúródnak a földbe. Fenekedéssel kezdődik, és öldökléssel végződik. A kettő között játszódik le a *Troilus és Cressida*, Babarczy László rendezésében.

2

Háború van. A trójaiak a falaikon áll-nak. A fal előre- és visszakocsizik velük. Omladozó fal, egyáltalán nem mutatkozik bevehetetlennek. A trójaiak hét év alatt hozzászokhattak az ostromához, nem látszik rajtuk, hogy féltének. Paris (Flórián Antal) és Helenus (Galkó Bence) lustán hevernek rajta, lábukat föltámasztva, miközben Priamus (Somogyi Géza) haditanácsot tart. Csak Cassandra őrjöng, hivatalból (Molnár Piroska alakítása tragikus és fenséges, illő kontrasztjaként az előadás általános stílusának).

Igaz, a harc egyelőre távol folyik a falaktól. Reggelenként, *aki akar*, kimegy harcolni. Nem mindenki akar. Parist „Nellykéje” (Olsavszky Éva) általában nem engedi. Troilus sem lelkesedik. A darab kezdetén maga is bevallja, hogy miért: „Itt s túl: bolondok! Szép lehet Heléna, / Ha így festi véretek napra-nap./ E tárgyért én nem bírok küzdeni, / Kardom számára túl sovány a cél.”

A háború egy szajháért és egy felszarvazott férjért folyik. Érthető, ha Troilus nem lelkesedik. Troilus szerelmes. Troilusnak erkölcsi elvei vannak. Még az is zavarja, hogy Cressidájához csak kerítő által juthat. Troilus nem a katona mintaképe, és ezt maga is jól tudja. Amikor Aeneas - Kiss Jenő szellemes alakításában meglehetősen nyeglén - megkérdezi, hogy „mért nem odakint” található harc idején, valódi önismerettel válaszol: „Mert nem odakint: nőies a válasz, / De nem ott lenni szintén nőies.”

Azért mégiscsak megy az egyébként szintén nem túl lelkes, finomkodó Aeneasszal együtt. Miért is ne menne? „Jó muri vár a csatatéren!” Jó muri ez az

egész háború, ahol „szeretőt döföl a felszarvazott férj”.

Ugyanez a Troilus négy felvonással később így üvölt a csatatéren: „Ti, undok, gaz sátrak, kik oly / Büszkén feszül-tök phryg lapályainkon: / Keljen, amily hamar csak tud, Titán, / Rátok török én, rátok!...”

Ez lett a „víg muriból”. A csatateret holttestek borítják. A nőies Troilus átkozódik, bosszúért kiált, és harcot liheg.

Mi tette ilyené? Mi történik a *Troilus és Cressida* színpadán a kezdet és a vég között?

3

Egy háború, amelyben tulajdonképpen nem harcolnak, csak acsarog-nak, nyelvelnek és ravaszkodnak. Shakespeare zseniális pamfletjét adja a presztízserő folytatott hadviselésnek. A trójaiak legnemesebbje, Hector kimondja, hogy az ok, amiért harcolnak, nevetséges, nem éri meg a vért, de a háború nemzeti ügyé vált, és ezért nem lehet le-állítani. A görögöknek még ennyi erkölcsi bázisuk sincs. De mintha nem is érdekelné őket a harc, a vezérek hiúsága minden képzeletet fölülmúl, egymásra féltékenykednek, az ő szemükben a nemzeti ügynél - a párviadal kimenetelénél is - fontosabbnak látszik, hogy le-törjék belső riválisaik szarvát.

A trójaiak ugyan mindennap kimen-nek harcolni, ennek ellenére joggal mondja Aeneas a fennálló harci helyzetet „hosszú és tunya fegyverszünet” -

nek. Ezt töri meg Hector kihívása, amelyben „Állítja és bizonyítani vágyik, / Hogy a hitvese szebb, hübb, okosabb, mint / Amilyet görög valaha ölelt”, és ezért párbajra szólítja a legvitézesebb görögöt.

A tunya háborút, amely egy szajháért és egy felszarvazott férjért folyik, ezek szerint egy gáláns szózáttal és az ennek megfelelő lovagi viadallal kívánják élel-kíteni.

Nemhiába mondják a *Troilus és Cressida* modern kritikussai, hogy Shakespeare elnőiesedett világot ábrázol. Troilus, mint láttuk, maga vallja be nőiességét. Paris világhíres puhány. A hős Hector szóvirágokban fogalmaz. A görögök még rosszabbak. Achilles kényeskedik, visszahúzódik a harctól, Patrocluszal enyeleg. A vezérek, akár „had-nagy, őrnagy, generális” az operettben, „mind csókot rabol” a kis „Juliskától”

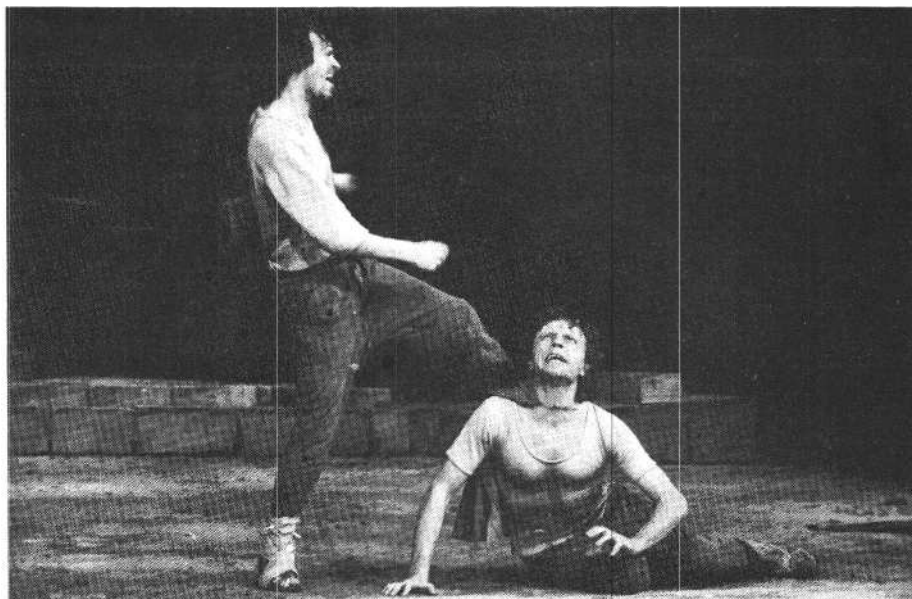
Cressidától. Valóban, néha már az operett határán járunk. Jan Kott még csak arra figyelhetett föl, hogy Offenbach *Szép Helénájának* bufffóstiúsa jelent meg 1601-ben Shakespeare-nél. Kaposvárott már azt is észre kellett venni, hogy Peter Hacks Offenbach-paródiájának XX. századi élményeken átszűrt antimilitarista filozófiája is megszületett három és fél évszázaddal a maga ideje előtt.

4

Székely Iván zenéje, amely a legkiválóbb színpadi zenék közül való, két egy-mással felelő motívumot használ. Az

Rajhona Ádám és Lukáts Andor a kaposvári Troilus

és Cressidában



egyik nehézkesen le-lezuhanó harci akkord: sorszene. A másik, a „hátráló”, frivol operettdallam. Mind a kettő ironikus. Az egyik a Shakespeare-tragédiák ünnepélyes harsonáit parodizálja, a másik a buffóhangvételt teremt meg. A kettő együtt: tökéletes pamflet.

5

Pauer Gyula pazarul kitalált és ugyan-úgy működő színpadán, közel a rivaldához, horizontális árok húzódik. Ebbe az árokba veri bele Thersitest a „barom” Ajax. Ebből az árokból lesi ki Troilus Cressida hűtlenségét. Igazi szerepe majd a harcban lesz. Ide menekül Thersites a másik fattyú, Margarelon elől. Itt húzódnak meg Achilles myrmidonjai, mielőtt ledöfik a fegyvertelen Hectort. Ide bújik mindenki fejvesztve, egy szétmeredő dárdáival komikusságában is félelmetes harci gép, az emberi lábakon járó, zárt páncélzatú „élő tank” elől.

A játéktér: csatater. Háborús törmelék borítja. Felvonulási terület. Időnként leengedik egy-egy görög vezér zöld sátorponyvját. Ebből az anyagból készült a görögök hadiöltözete is. Bakancs, sípcsontvédő, sisak. Egy mediterrán viszonyokra fölkészült ostromló hadsereg. Háromlábú tábori székek.

A trójaiak otthon vannak. Kifinomultak: meztlábú kötözik térdig szíjazott saruikat. Fehér farmeranyagból készült nadrág, a trikókon elsötétítés rajzolja ki a test anatómiáját.

A cselekmény a hadiárok előtt zajlik. Emlékszünk még a mondatra: „A világ a háborús szakadék szélén táncol.”

6

Az előadás úgy indul, mintha operett-háborúra készülne: apró ágyúkat vontatnak keresztül a színen. Kicsit sajnáljuk, hogy a visszatérő Priamus-fiúk bevonulása jellegtelen, sem a kimerültséget, sem a „jó muri” hangulatát nem látjuk rajtuk. Mintha nem is a csatamező-ről jönnének.

Úgy látszik, Trójában alig vesznek tudomást a háborúról. Akár Cressida és Pandarus. Pandarus hivatásos kerítő, tőle természetes, hogy a harcosokban csak a „férfiarut” látja. Kun Vilmos az édes bolondot játssza, de inkább Offenbach-i frivolsággal, mint az ide jobban illő, legalább Peter Hacks-i gunyoros szellemmel. Pandarus a kerítés filozófusa, mélységesen hisz küldetésében, és vérig van sértve, amikor a világ nem hono

rálja örömszerző fáradozásait. Kun Vilmos Pandarus vénéce, aki még megnyalja a sót: ha csak teheti, összefogdossa Cressidát, kandi örömmel, aprókat vihogva élvezkedik, amikor sikerül nyélbe ütnie a fiatalok nászát, kezét dörszölve, valósággal érzi örömmel figyeli egymásra találásukat. Shakespeare Paⁿdarusa több ennél az impotenciáját voyeursséggel feledtető öreg kujonnál. Nem jobb-híjánkerítő, nem kivénhedt Casanova, nem csitriket csipkedő cukros-bácsi, hanem az érzi örömei professzora, bölcsésze és doyenje, aki egyetlen összeakaszkodott, pázró gomolyagban szeretné látni a világot.

Pandarus mellett ott áll a szűz Cressida, *hogy* végigmustrálja a trójai férfiak kínálatát. Pogány Judit Cressidája meglepetést okoz. Nem érezzük rajta sem az ártatlanság mögött lappangó kíváncsiságot, sem az alig titkolt érzi természetet. Ez a Cressida nem született szajha, mint egyesek állítják, de nem is valami - mai értelemben - fölszabadult, reneszánsz egyéniség, mint mások vélik. Pogány Judit Cressidája egyszerűen unott és közömbös. Okosabb, mint a darabban bárki - talán a bolond Thersitesen kívül -, de okosságát is unja; szellemes riposztjai, szójátékai begyakorlott társalgási és társasági modorra vallanak. Ebben az értelemben csakugyan mai fiatal, csupán a rágógumi hiányzik a szájából. Illúziói nincsenek, Troilust egyszerűen elfogadja, hiszen majdnem mindegy, ki lesz az első, és bár figyelmezteti magát a konvencionálisan kötelező tartózkodásra, tulajdonképpen nem csinál nagy ügyet az egészből.

Hogy lesz ebből tragédia?

Nem lesz. A groteszk kegyetlenebb, mint a tragédia, mondja Kott, és igaza van. Troilus alig tiltakozik, amikor Cressidáját első éjszakájuk hajnalán kiszakítják a karjaiból, hogy elcseréljék Antenorért. Megelégszik annyival, hogy rá-parancsol az ellenség követére, Diomedesre: bánjon lovagiasan vele. Amazt felbőszíti a hang: tudja, mi a kötelessége, de ha utasítást kap, csak azért is az ellenkezőjét teszi. A szerelemnél, a fájdalom-nál, a becsületnél erősebb a *hiúság*. Troilus és Diomedes ebben a pillanatban csupán mint hiúságuk tárgyát kezelik Cressidát. Mihályi Győző (Troilus) és Balogh Tamás (Diomedes) egyszerre ragadják meg Pogány Judit karját. Észre sem veszik, hogy a lány unott, közömbös arcán lassan szétterjed a leplezetlen meg-vetés.

7

A hiúság teszi lehetővé Ulyssesnek és Nestornak, hogy „járomba fogja” Achillest és Ajaxot, akár az igásbarmot, és - mint Thersites mondja - velük szántassa a háborút.

A görögöket viszonylag egyszerűen osztja két csoportra Shakespeare. Okosokra és ostobákra. Ulysses (Kiss István) sima modorú és fölényesen kívülálló politikus; ez utóbbi tulajdonsága talán valamivel erőteljesebb hangsúlyt kívánna. Nestor (Koltai Róbert) csak azért okos, mert hallgat a nála okosabb Ulyssesre, egyébként már szenilis.

Vajda László szakállas, rövidnadrágos-kantáros kiscserkész-Ajaxa nagydarab gyermeki bambaságában mulatságos alakítás, de túlságosan elnéző a pöffeszkedő ostobaság e kapitális példányával szemben. Helyei László Achillesként figurálisan kitűnő; nem túlozza el sem a nőiességet, sem a Patroclushoz fűződő gyanús viszonyt. Egy kis túlzás azonban nem ártana; Achillesben több a belső peckesség, a nyafka önszeretet, az „első számú görög vitéz” hiúsága és a kiváltságait nem méltányolókkal szemben mutatott sértődöttsége. Patroclus némán is többet játszik alá, mint amennyi Lukács Andor egyébként rendkívül finoman érzékeltetett narcissizmusából, leginkább saját szépségébe szerelmes Patroclusából látszik.

A mérleg nyelve az okosok és az ostobák között: Agamemnon és Thersites. A fővezér és a bolond. Az első ember és a legutolsó. A kiváltságos és a kitzasztott.

Simon Géza jelentékenyen kisszerű, tohonya Agamemnonja, amint serényen ügyködik, beszédet tart, gyors léptekkel jön-megy, úgy fest, mintha valami nagyon fontos és nagyon komoly dologban tevékenykedne. A figura komikumát a komolyan vett fővezérség és a cél kicsínyessége közötti ellentmondásban lehetjük föl, anélkül, hogy az alakítás különösebben árnyalná ezt a kettősséget.

A kulcsfigura: Thersites. Rajhona Ádám nem mutatja sem nyomoréknak, sem visszatasztónak. Még csak nem is igazán megalázott. Verik, rúgják, de ő mintha fel sem venné. Nem gyűlöl, és ez meglepő. A mocskolódó Thersitesben rendszerint egyszerre látunk áldozatot és ítélobíró, akinek keserű igazságai attól még igazságok maradnak, hogy ő maga - mint Kott mondja - aljas. Thersites aljassága a „büntény tárgyi bizonyítéka”. De ehhez az kell, hogy külön álljon. A

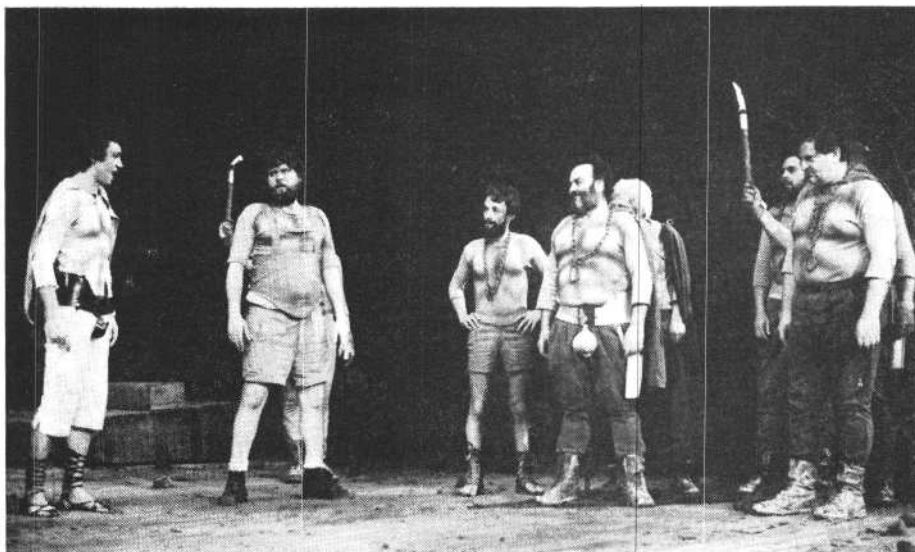
világra gyűlöletet fröcsögő Thersites tükröt tart annak, amire az átkait szórja, és ezáltal - ha nem is morálisan, de „intellektuálisan” - fölülemelkedik a környezetén. Rajhona megragadó és zavarba ejtő játékában azonban Thersites földja kívülállását, és beleolvad a környezet-be. Tisztábban lát, mint a többiek, de mintha kicsit élvezné *azt*, ami körülötte - és vele - történik. Tetszik neki, hogy a világ ilyen. Ennek a Thersitesnek nem őszinték az átkozódásai. Nem vívja ki azt a csöppnyi rokonszenvet, ami tisztánlátásáért és ítéletéért kijárna. Ez a Thersites olyan, mint a többiek. Még csak nem is aljas. Cinikus.

8

Babarczy szándékát a második rész-ben kezdjük megérteni. Ekkor meg-bocsátjuk, hogy az első rész unalmas, és hogy a színészi munkában több esetben nem érte el a kellő mélységet és a kellő intenzitást,

Azzal kezdődik, hogy Cressidát végigcsókolják a görög vezérek. Itt már nyoma sincs az „operettnek”. Ez durva tréfa. Pogány Judit érzékelteti, hogy Cressida nem ad okot erre a bánásmódra, szellemes riposztjai továbbra is unott közömbösséggel hangzanak. Épp ez az, ami fölkelti az ellenszenvet iránta. Egy trójai nő, aki nincs meghatva attól, hogy a görögök legjobbjai mustrálják végig. Most már világos, hogy itt mindennek a hiúság a mozgatója. Meg kell alázni Cressidát, aki nem hódolt be a férjhiúságnak, és ki kell mondani róla a vissza-utasított hímek gyakori ítéletét: szajha.

Innen már egyenes az út a végkifejletig. Achilles, *sértett hiúságból*, mert Hector nem adózik kellően az ő nagy hírének, szájalni kezd arról, hogyan fogja majd minden ízében megölni. Hector, akinek a *hiúsága* nem viseli el ezt a hősködést, visszafelesel. Ajax, akiről a fél-bemaradt párban után elfordul a figyelem, *hiúságában* sebet kapván, dacosan lábatlankodik a „nagyok” között. Két jelenettel később a Cressidával enyelgő Diomedes, *hiú* féltékenységehen a volt szeretőre, azzal hetvenkedik, hogy a szerelmi zálogkendőt sisakjára tűzve gyötri majd a csatában az ismeretlen. Troilus, aki mindeddig nem sok fájdalmat mutatott Cressida elvesztése miatt, mihelyt valaki elorozta „tulajdonát”, feledi „nöiességét”, a szajháért folytatott háború értelmetlenségét, és *hiúságában* ő is odaáll legénykedni: „Volna Vulcan műve az a sisak / Szétharapja a kardom.”



Jelenet Shakespeare színművéből (Fábián József felvételei)

Minden készen áll az öldöklésre, a ravaszkodásnak, nyelvelésnek, szájhösködésnek vége. A sértett hiúság kifente a valódi fegyvereket. Most már van elegendő ok egymás torkárnak esni, Mars hadisten szárnyait csattogatva elhúzza a harcmező felett, kezdődhet a pankráció.

9

A csata az előadás legjobb része, és e nemben a legszemlemezőbb kivitelezett koreográfia, amelyet magyar Shakespeare-színpadon láttam. Nem is koreográfia, hanem valódi összezsapás. Nem takarják füstfelhőbe, mint nevesebb angol előadásokban, és nem stilizálják, mint némely Brecht-hatást mutató produkcióban. Ez a csata igazi, mégsem naturalista. Az értelmetlen öldöklés minden tragikumában benne van. Groteszk és még-is félelmetes. Zenére szokdelnek át a színpadon a dárdás trójaiak, zenére tipeg be pipaszár lábakon a bizarr emberi tank, de amikor harcosok kerülnek egymással szembe meztelen fegyverekkel, iszonyatos ütések mérnek egymás pajzsára, és valódi erővel akasztják össze fokosaikat.

Babarczy itt elemében van. A pontos megszerkesztettség, a mozgáskompozíció, amely *A konyha és A vállalkozó* előadásában is rendezésének ékessége volt, ezúttal ebben a csatajelenetben csúcsonyul ki. Már korábban is a gesztikusan kidolgozott részek sikerültek legjobban. Emlékezetünk tisztán rögzítette a Thersitest verő Ajax jelenetét, hát-térben a szoborszerűen álló Achillezzel, akit Patroclus önnön járásában gyönyörködve lépdél körül; a brutális csókolózást, a Cressidát durván egymás karjába lökő vagy levegőbe emelő vezérek együttesét; a higanymozgású Margarelon szimatolását Thersites után az árok fölött (Basilides Barna kitűnő jelenete). Ezeket a pillanatok nemcsak a mozgás élte, a színészi intenzitás is itt volt a legerő-

sebb, míg a statikus párbeszédnek nem hozták „helyzetbe” a színészt, épp ezért untattak.

A „csataszituáció” úgy tetszik, Babarczy legfőbb mondanivalóját hordozza. A trójai háború katonái itt vannak „helyzetben”. A széplélek Paris nyüszítve menekül a vadember Menelaos (Dánffy Sándor) elől, Bregyán Péter meglehetősen körvonalazatlan Hectoráról, aki meleg mosollyal vélte elintézni a háborús párt mellé állását, kiderül, hogy virtuskodó fenegyerek, aki élvezi az erejét, ellenfelének pompás fegyverét szeretné megszerezni, és csaknem szerelmes a háborúba. Az öntelt sérthetlenség tudata, ami arra készíti, hogy a harc közepén levesse összes fegyverét, és mint valami napsütötte mezőn, végignyúljon a mocskos csatatéren, megbosszulja magát. Ledöfik, és halála nem kelt katarzist. S aki ledöfi, azaz ledöfeti, Achilles, az is itt „magasodik fel” - a szó szoros értelmében, a színpadi fal tetején, a derengő horizont előtt - a maga tökéletes aljasságában. Halottba mártja a vasát, és még arra is van ideje, hogy hang-súlyosan figyelmeztesse myrmidonjait: nehogy eljárjon a szájuk arról, hogyan halt meg valójában Hector.

Megszűnt az Offenbach-stílus, a buffonádát föl-váltotta a halál, a tehetetlenség és a csömör, a szelíd Troilusban föl-ébredt a hiúság, megízlelte az öldöklés örömét, és a halott Hector helyébe lépve háborúittasan dülleszt mellét a csatatéren. Most már ő is olyan, mint a többiek. Őszinte pillanatában mit tehetne mást, elvesztett ártatlanságáért Pandarust gyalázza. A kerítő nem rendül meg ettől: ő már régen cinikus és közömbös marad az efféle „tragédiák” láttán. Egykedvűen lépdél lefelé az árokba, ahol keserű pár-ja, Thersites néhány perccel ezelőtt el-tűnt.

A háborúnak még nincs vége. A világ folyik tovább.

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN

Thersites: Rajhona Ádám

Királyok, hercegek, fejedelmek, bolondok népesítik be a shakespeare-i szín-padot. Királyok, hercegek, fejedelmek küzdenek a hatalomért, a trónért, a szerelemért, az életért. Eszközeik hol tiszták, hol mocskosak. De mindig élő emberek, akik - bármely korból, bármely szituációba is helyezi őket a költő - a való világról beszélnek, akikben minden kor megtalálhatja, megtalálja, amit keres, amit meg akar fogalmazni - önmagát. Királyok, hercegek, fejedelmek, akik mellett szinte valamennyi drámában ott áll a shakespeare-i bolond. Bohóc, furfangos manó, udvari bolond, kerítő vagy nyomorék és mocskosszájú figura. A Bolond, aki mindvégig kommentálja a darab eseményeit. Aki, mert tisztában van megrendítő helyzetével, mert fölismerte lényének sajátos ellentmondását, gúnyos és keserű, aki az irónia mögé rejtje a kimondott igazságot. Hisz Shakespeare bolondjai valójában nem bolondok. Filozófiájuk lényege épp az a fájdalmas bölcsesség, amellyel megértették, hogy az az igazi bolond, aki magát normálisnak, bölcsnek tartja. „Ez év nem kedvez a bolondnak, / Mert mosta bölcs is dőre; / Nem bír eszével, s a majommal / Komázik nyakra-főre, / Szilaj gyönyörtől sírtak ők, / Én dallék a bánat miatt, / Hogy ily király a bohók között / Bújóskát játszogató - dalolja a Lear király Bolondja, a legjellegzetesebb shakespeare-i Bolond. Ő fölismerte az igazságot. Érti a világot, hisz ő csak viseli a bolondmaszkot, de az igazi bolond nem ő, aki bolondságával világosítja meg Lear elméjét.

A Lear király Bolondja a shakespeare-i bohócfilozófia talán legfigyelemreméltóbb, leggyakrabban idézett figurája. Az ő méltó társa, rokona Shakespeare életművében a *Troilus és Cressida* Thersitese, a nyomorék és mocskosszájú görög, akiről Jan Kott így vall: „Csak az igazi bolond nem bolond. Ő a királyokat teszi bolonddá. Bölcsőbb náluk. Gyűlöl és gúnyolódik.”

Thersites szemében minden csak gyűlöletes, groteszk játék. Thersites tekintetében, mondataiban kegyetlenül tükröződik a görög tábor, a trójai háború, az

érzelmekek nélküli szerelem. Shakespeare az ő szemével nézi a *Troilus és Cressidában* a világot, a háborút és az élet erkölcsstelenségét. Átkozódó szavakkal mondatja el vele az igazságot, tragikomikus ítéletét. S a kaposvári Csiky Gergely Színház előadása fokozza Thersites igazságát, jól érezve, hogy Shakespeare rajta keresztül látattja a valóságot, a rendező Thersitesszel mondatja el a Prológot. Övé az első szó, s ő adja meg a drámai alaphangot is: „A jó s a rossz: hadiszerencse mind.”

„...és itt hagyom a bolondok gyülekezetét”

Thersitest a *Troilus és Cressida* kaposvári előadásában Rajhona Ádám játssza. Thersites akkor jelenik meg a színen, amikor Ajaxot kétség és féltékenység gyötri. Trágár szavakkal, gyors iramban gúnyolja a legendás hőst, aki ebben a drámában nem más, mint egy katona, akinek az „izmaiban tanyázik az esze”. Rajhona rongyos, piszkos, madárijesztő külsejű Thersitese úgy érkezik meg az ostoba Ajax oldalán, mint aki már túljutott minden tapasztaláson, mint aki a végsőkig leszámolt mindennel, mint aki-ben nem maradt más, csak a megvetés a világ, a szétesett emberi kapcsolatok iránt. Thersites szavaival nem kímél senkit; sem Achillest, sem Nestort, sem Ulyss-

Rajhona Ádám Thersites szerepében (Fábián József felvétele)



est. S Rajhona hangsúlyaiban hordja a mocskolódás mögé bújtatott keserű iróniát. Átkozódva szidja a világot s mind-azokat, akik „hadra kelnek egy bugyogó-ért”. Rajhona sodró iramban mondja röpke monológjait: ne csak a szavak, a pergő nyelv is mutassa a mocskosszájú ember érzelmeit, ahogy a görög tábor legendás alakjait jellemzi. Szédítő tempót diktál, ahogy sorolja: „végigdeklinálok az egész ügyet. Agamemnon Achilles parancsnoka; Achilles az én gazdám; én Patroclus vesézője vagyok; Patroclus pedig bolond ... Agamemnon bolond, mert parancsolni akar Achillesnek; Achilles bolond, mert túri, hogy Agamemnon parancsoljon neki; Thersites bolond, ami-ért ilyen bolondot szolgál ...”

Rajhona nagyszerű színészi fegyverzettséggel rendelkezik. Ha kell, csendesen meghúzódik a színpad egyik szög-letében, és vár, figyel. Játék nélkül, szótlánul, rezzenéstelenül is jelen tud lenni. Thersites sokszor csak csendes szemlélője az eseményeknek, s Rajhona színészi jelenlétét ilyenkor is állandóan érezzük, anélkül, hogy bármit tenne, hogy fölösleges eszközökkel akarná magára vonni a figyelmet.

...aki engem fővezérnek néz”

Aztán újra övé a játék. Thersites gúnyos mókamesterré változik. Achilles sátrához viszi a hírt: Ajax áll ki párviadalra a hős Hectorral, s most úgy hordozza magát, mint egy páva, díszlépésben sétál föl s alá, nem ismer meg senkit, Thersitest is Agamemnonnak nézte. Önhittségében a vezért látta a nyomorék koldusban. S Rajhona Thersitese keserű játékba kezd: kihúzza magát, görnyedt testét ki-feszíti, beesett mellét kidüllesztzi, s diadalmasan vonulni kezd. Ajaxot utánozza. Rajhona bohóckodásában, ahogy Ajax magabiztosságát mímeli, benne van a másik iránti gúny, benne van a megvetés, ahogy Achillesre tekint, s benne van a vídamságot magára erőltető ember fájdalma, aki a többiek, a nála ostobábbak mulattatására kényszerült. Amikor aztán Achilles és Patroclus víg nevetéssel magára hagyja, amint egyedül marad a színpadon, teste ismét összegörnyed, újra ő a szálnalmas külsejű görög, aki tudja az igazságot, aki érti szerepét, akinek nincs semmiféle illúziója környezetéről, s hal-kan, hangsúlyok nélkül, szinte kilöki magából a szavakat: „Inkább volnék kullancs egy birkán, mintsem egy ilyen vitéz-lő harcok.

.. mindig harc és bujaság"

Ezután már gyorsan peregnék az események. És Thersites hüen követi, keserű-ironikus-szitkozódó szavaival hüen kommentálja a történetet. Mindenütt jelen van, meghúzódik, összekuporodik a földön, a színpad sarkában, szótlánul szemlélődik, de nem fukarkodik a magyarázatokkal sem. Rajhona végletekig leegyszerűsített játékból, minden rezdüléséből a széthulló világ szemlélése, tükröződése árad, ahogy fölméri-megérti-magyarázza az embertelenség szellemét, a színpadi történet legfontosabb alakjává emeli Thersites figuráját.

Amikor újra föltűnik, már összecsap- tak a seregek. Troilus Diomedest üldözi, Achilles Hectort. S Thersites a földön csúszkálva követi a harcolókat. Groteszk humora kegyetlen fájdalommal, a gaszág mögött meghúzódó féltő együttérzéssel vegyül. De már nem sokáig maradhat magára, a küzdők között Priamus fattyú fia, Margarelon tör rá. Rajhona arcán a rémülettel vegyes irónia rajzolódik ki, amint fölemelkedik, aztán amikor meg-tudja, ki is üldözője, egy pillanatra a nyugalom árad szét vonásain: „Fattyú vagyok én is. Szeretem a fattyúkat; fattyú-nak születtem, fattyúként iskoláztam, fattyú a lelkem, fattyú a bátorságom, mindenben törvényen kívüli vagyok. Medve nem esik medvének, miért tenné a fattyú? És vigyázz, mireánk nagyon végzetes a háború: ha ringyóért harcol egy ringyó fia, kihívja maga ellen az igazságot. Él boldogan, fattyú.” Ahogy ki-mondja az utolsó mondatot, a színész még egyszer vigyorogva fölpillant, majd gyorsan eltűnik a színpad aljában.

Ezek Thersites utolsó szavai. Végso ítéletet mondott a világról, az emberektől, önmagáról. Nincs már több mondanivalója, hisz a háború sorsa eldőlt - Achilles megölte a fegyvertelen Hectort, a szerelmesek sorsa eldőlt - Cressida már az első napon a szerelem árulója lett. A többi már nem Thersites dolga. A drámát a keserű bolond helyett most már az édes bolond, Pandarus is befejezheti. Nincs már szükség a fájdalmas bölcses-ségre, nincs a maró gúnyra, amely senkit sem kímél. Rajhona Ádám Thersites figurájában mindent eljátszott, ami a keserű bolondot jellemezte. Póztalan játé- kával, a figura rendkívül pontos gondolati értelmezésével, hangjának árnyalataival, beszédének ritmusával megteremt- te azt a Thersitest, akinek tragédiája a kor tragédiája, s groteszk sorsa kegyetlenebb minden tragédiánál.

SAÁD KATALIN

Timon találkozásai

Piróth Gyula, Kun Vilmos és Papp Zoltán játékaról

A legkézenfekvőbb megoldásnak az kí- nálozik, ha az *Athéni Timont* példázat- nak tekintjük. Ennek tartalma a baráti hitszegés és általában az emberi értékek törékenysége. A példázat természetesen tragikus - nem véletlenül szerepel ez a darab a Shakespeare-kiadásokban mindig a tragédiák között. De tekintsük bár-minek is, a színpadra vitel legfőbb gond-ja mindenképpen az, hogy a rendező megtalálja az alkalmas kulcsot a darab fölöttébb egyoldalúan jellemzett alakjai-hoz; csak így fejezheti ki a shakespeare-i szöveg mai nyugtalanságunkat, tapasztalásainkat, érzékenységünket. A szolnoki Szigligeti Színház előadása, melyet Székely Gábor rendezett, Timon kivédhetetlen magányában ismerte fele kulcsot.

Jan Kott Shakespeare-könyvében fur- csa módon meg sem említi az *Athéni Timont*. Mégis amikor párhuzamot von a tragédia és a mai groteszk játék között, a *Lear király* kapcsán, melynek mai színpadi nyelvét a groteszkben véli felfedezni, fejtegetése teljes mértékben vonatkoz- tható a *Timonra* is: „A tragédia végső fokon az emberi sorstól alkotott ítélet, az abszolútum mértékével mérve; a gro-

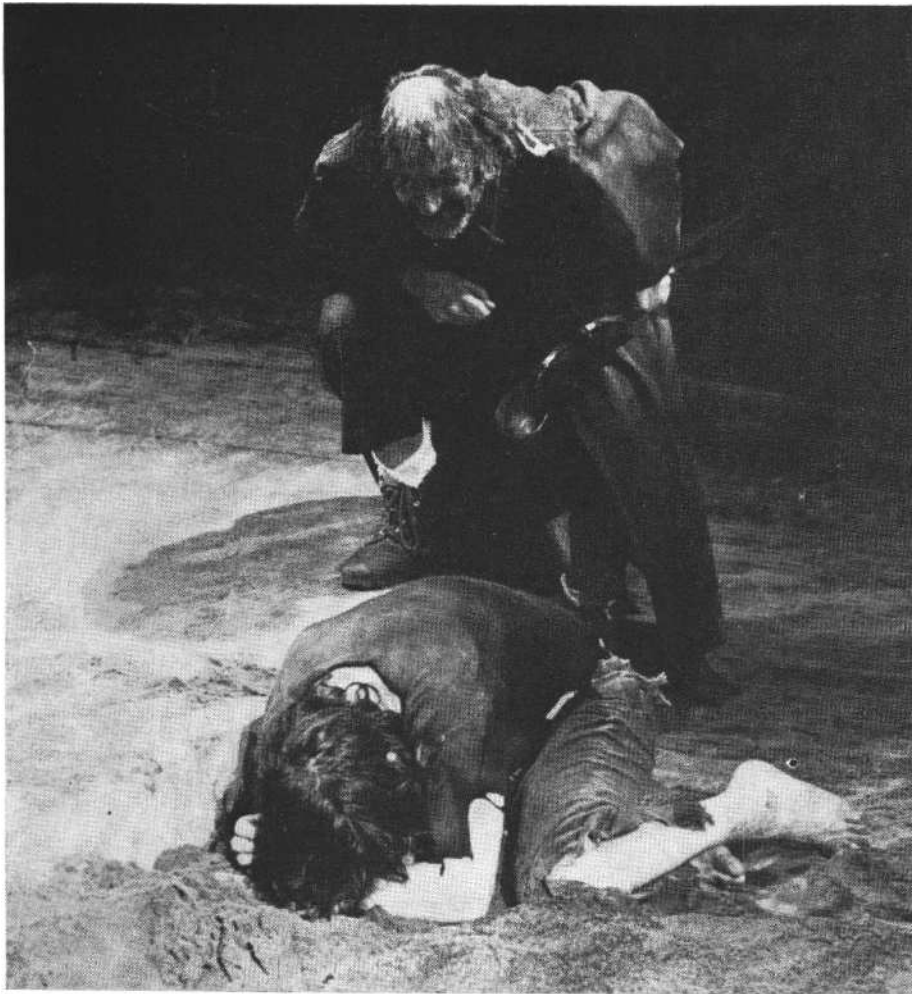
teszk játék az abszolútum bírálata a gyarló emberi tapasztalat nevében. Ezért hoz a tragédia katarzist; a groteszk játék nem nyújt semmiféle vigaszt.” Timon tragikus példázata tehát, modern értelmezésben szükségképpen a groteszk játék felé hajlik. A tragédia hősenek veresége egyértelmű az abszolútum elismerésével és bizonyításával; a groteszk játék köz- ponti alakjának veresége kigúnyolja és megszentelteleníti az abszolútumot, vak mechanizmussá, automatává változtatja azt. A groteszk világban semmiféle abszolútum nem igazolja vereségünket, nem is háríthatjuk rá a felelősséget kudarcunkért. A mechanizmus abszurd, és noha metafizikus tényező még, már nem transzcendens, már az emberi világban gyökerezik. Kelepcze ez, melyet az ember maga állított önmaga számára, és bele is esik. Timon kelepcéje a pénz természeté.

Shakespeare az expozícióban szokása szerint villámgyorsan feltárja az alapvető konfliktust; példázatról lévén szó, előre elmondhatja egyik szereplőjével, a talpnyaló költővel, hogy mit várhatunk darabjától, és egy füst alatt levonja a tanulságot is: „...Aztán, mikor a szeszélyes Szerencse / Eltaszítja kegyencét, az egész / Függelék, mely mögötte törtetett / Négy-kézláb is a hegyre - bukni hagyja / S lábát a mélybe egy se követi.” Timon csak e konferáló szavak urán jelenik meg a színpadon, kísérete, „barátai” társaságában.

Piróth Gyula Timonjában a magány metamorfózisait szemlélhetjük. Íme a

Piróth Gyula (Timon) és Papp Zoltán (Kulcsár) Shakespeare drámájának szolnoki előadásában





Timon (Piróth Gyula) és Apemantus (Kun Vilmos) (Iklády László felvételei)

társasági magány: a fiatal, gyermekien tiszta férfi kába a sok örömtől. A kézfogások, ölelések, kölcsönös ajándékozások mámorában lélegzetvételnyi időre sem maradhat magára. Most is épp ebédet készül adni. Váratlanul hölgyvendégek toppannak be, hogy még pazarabbá tegyék az amúgy is tündöklő lakomát. Mindenki Timonért rajong; ő azonban, mint aki kifulladt, váratlanul leroskad a kézmosótál mellé a padra. Lehervad arcáról a nevetés, szégyen foglalja el a helyét, száján majd kibukik a csömör. Rajtakaptuk volna? Már is az ékszerládáért kiált. Mint a részeg, aki fél kijózanodni, inkább új italt hozat, ő, kinek ajándékozás a szenvedélye, a tékozlástól reméli, hogy lanyhuló kedélye ismét megmámorosul. Szüksége is van erre a mámorra: kérlelhetetlenül egyedül van. Akiket megajándékoz, akiknek szeretetét aranyaival és lakomáival jóhiszeműen meg akarja vásárolni, valójában nem léteznek a számára. Nemcsak amikor megtagadják, akkor sem, amikor körülülük. Piróth Gyula Timonja számára csak két lény létezik: Apemantus (Kun Vilmos) és Flavius (Papp Zoltán). Mindkét élethelyzetében: társas egyedüllétében és sivatagi magányában is csak velük alakul ki emberi viszonylata, csak velük találkozik. Talán Alcibiades, a hadvezér is

képes lenne a találkozásra, de a Piróth-féle Timonnak nincs szüksége rá. Apemantusra és Flaviusra szüksége van. A többiek pusztán kellékek a kelepccéjéhez.

Flavius, a „cseléd” az igenlés, Apemantus, „az önutálat kéjence” a tagadás princípiumát közvetíti. Ebben a két vetületben, e két pólus között válik emberileg hitelessé Timon sorsa. Apemantus szavaival élve: „Te sohasem ismerted a középutat az emberi sorsban, csak a két végletet.” Apemantus hivatásos embergyűlölő. Miért igényli Timon szeretetrohamainak idején is e konok megfigyelő társaságát? Az ebédnél, mely alkalmul szolgál számára, hogy a barátságáról hozsannázzon, gyakran tekint Piróth Kun Vilmos szikkadt Apemantusára, s feltámad bennünk a gyanú, hogy egyedül e hívatlan vendég jelenléte személyes, a többieké mind személytelen. És valóban: bárkit bárkire el lehetne cserélni, csak Apemantust nem. Ez az esernyővel járkáló szikkadt öreg, aki az imént még becsmérelte Timont hisztériás dührohamában, térdre veti magát, hogy nagy hittel elmondhassa a világirodalom egyik legsivárabb imáját: „Add, hogy bolond sose legyek / Hinni emberi eskünek.” Majd miután elfogyasztotta gyökérébedjét, Timonnak barátaihoz in-

tézett elragadtatott himnusza közben hátrafesztett testtel fogadja Timon üteit: a jóságról hirdetett ígéket. Minél lelkesebb Piróth, annál elgyötörtebb Kun Vilmos Apemantus-arca. Miért néz egy-re sűrűbben a rosszmájú szenvedő felé Timon? Elvezné a kínját, vagy azt képzei, hogy balgatag jóságesküivel megtérítheti Apemantust? Vagy balvégzetét lesi benne, melyet oly gondosan titkol önmaga előtt? Piróth-Timon ezt semmiképp sem vallaná be, ellenkezőleg, önmagától meghatódva érzelmes könnyek-re fakad, s Kun Vilmosból most elfulladt sóhajként szakad ki a részvét: „Te sírsz Timon, hogy ők borozzanak.” Csak ekkor fordul elő, és ekkor is csak a jelenet törtrésznyi idejére, hogy Apemantus nem dühödött, kemény, konok, nem ellenséges, hanem utat enged a fájdalomnak, amikor tehát lényének legemberibb aspektusa tárul fel. Később a sivatagban, csak saját kontár riválisát látja Timonban, a részvét szikrája is kihunyt belőle. Kapcsolatukban mégis kitörölhetetlenül jelen van egymásra találásuk régmúlt pillanata. Két négykézlábra ereszkedett véglény ágál a színen, egymás előtt térden átkozódnak, egymásba kapaszkodnak, egy-mást tépik, gyalázzák, egyazon ígézet megvertjeiként - egymást örökre gyűlölve, örökre feltételezve élnek-hal-nak.

Piróth-Timon másik létfeltétele a kulcsárja, Flavius. Öbönne semmi sem bonyolult: ő az, aki szereti Timont. Nincs pénze - kelepccéje -, tehát jól szeretheti. Az előadás expozíciója: Papp Zoltán baloldalt, a színpad félhomályában ül, egy dobozt szorongat. Később megtudjuk, hogy ő a kulcsár, és hogy az ékszeresdoboz végképp kiürült. Amikor barátai megtagadják Timont, Piróth idegrohamában ki- meg bezuhan háza ajtaján, „verd pénzzé a szívem”, „számold le a vérem”, kiáltja végrehajtóinak. Papp Zoltán-Flavius betakarja a megroskadt testet, ráborítja vállára a köpenyt - amikor Timon később leveti, a köpeny a lecsupaszodás jelképe lesz -, elébe kuporodik, és tekintetük találkozik. Tekintetváltásukból születik meg Timon elhatározása: megtartja a rettenetes búcsúlakomát. Furcsa módon erre a gyűlölet sugallta döntésre annak az egyetlen lénynek a jelenlétéből merít erőt, aki szereti. Flavius zavarodottan engedelmeskedik, teljesíti a számára érthetetlen parancsot: összehívja a vendégsereget.

Papp Zoltán Flaviusa nemcsak ebben

négyszemközt

a jelenetben zavarodott. Hiszteroid alkat, állandóan szorongatja a sírás: nem tudja feltartóztatni Timon végzetét. A búcsúlakomát végigzokogja. Olyan, mint a gazdája vesztét érző eb: tehetetlenül vonít. Kutyahúségre vall utolsó gesztusa is a pusztaban: a hottest mellé kuporodik, balra, a színpad félhomályába, mint az előadás kezdetén.

Abból indultunk ki, hogy a szolnoki előadás Timon kivédhetetlen magányáról szól; ezt követően mégis az előadás folyamán létrejött két valóságos kapcsolatát elemeztük. Ez nem ellentmondás: mindkét viszonylata a kelepccén kívül alakult ki, ő pedig jóvátehetetlenül mindvégig a kelepce foglya maradt. Magányát a pénz természete okozza. Timon veresége igazolja Kott felfogását a groteszkről: maga a kelepce, a pénz vak mechanizmusa groteszk itt. Akiket Timon megvásárolt, azokat el is veszítette. Ezért is utasítja vissza a magábaroskadt Apemantus, hogy Timon segítsen rajta: „... ha engem is megvesztegetnél, senki se maradna, hogy gyalázzon, és te még gyorsabban bűnözne”

A sivatagban Timon a váratlanul talált kincset már tudatosan, gyűlölettel használja ugyanarra a célra: a rontásra. Pénze az, ami. Két életszakasza között a búcsúlakoma a választóvíz. Élete egyetlen szabad helyzete ez: saját szenvedélyei, nem pedig a kelepce törvényei szerint cselekszik. Az edénnyel megkövezett vendégcsereg után ott marad a csatátér; Piróth leborul a földre. Az asztal széléről fejére csurog a langyos víz. Felbillen-ti az asztallapot. Tükörlap. Leveti köpenyét, „csak csupaszságomat viszem ki”, a köpenykapac tükörképe a ferde asztallapon. Térdenállva mondja el átkait az ajtó előtt, búcsúzik, megindul a társas magányból a sivatagi magány felé.

Hogy ennek megmásíthatatlanságáról megbizonyosodjunk, még egyszer találkozik a pusztaban Flaviusszal. „... Sírész? Úgy látszik, nő vagy: jöjj, szeretlek” - a „szeretlek” szót undorral ejti ki. De ha a szeretetnek van még nála valami esélye, ez éppen abban rejlik, hogy undorral vegyül. Így indul felé, hogy kezébe vegye Flavius arcát. Ugyanaz az ölelkező összefonódás, mint az előbb a gyűlölt ellenséggel, Apemantusszal. Megajándékozza Flaviust a maradék kincs-csel; egyetlen ajándékozó gesztusa, mely nem kelepce. Flaviusnak sikerült önmagát megváltania. De Timon magánya feltörhetetlen maradt.

CSÍK ISTVÁN

Anyag, szerkezet, dramaturgia

Csányi Árpád a díszlettervezésről

A képeken egy óriási méretűvé növelt emberi agy. Kettéválik, szétválik, széthajlik, előre- avagy hátrabilen, de szürke tömegével mindig meghatározza az őt körülvevő teret, elrendezi és egységbe szervezi a mellette megjelenő különböző elemeket. Ez a hatalmas agy a Nemzeti Színház Faust előadásának „szereplője”: a díszlet, a színpadkép lényege.

- Nehéz, sokszor zsákutcába torkolló utat kellett végigjárni, amíg ehhez a megoldáshoz eljutottunk - mutatja az egymást követő vázlatokat Csányi Árpád. - Sok variáció volt, akadt közöttük olyan is, amit már teljesen késznek éreztem, éreztünk, már-már hozzáfogtam a részletes kidolgozáshoz, azután mégsem elégedtünk meg vele. Az első variációról, amely tulajdonképpen egy bizonyos anyag sajátosságaira épült, azért mondtam le, mert közben más színházban is felhasználták ezt az anyagot. Bár az a funkcionális-dramaturgiai szerep, amelyet a kollégám ennek a matériának adott, egészen más volt, mint amit én szántam neki, mégsem láttam értelmét ragaszkodni a koncepcióhoz. Nem mondom, hogy nem okozott gondot az a tény, hogy félre kellett tenni egy már végiggondolt gondolatot, hogy egészen új irányból kellett a drámát megközelíteni, de most már kifejezetten örülök neki. Örülök, mert úgy érzem, sikerült közelebb jutnom a műhöz. Hogy nem csak egy díszletet csináltam a *Fausthoz*, hanem kitaláltam egy Faust-díszletet. Lehet, hogy ez egy kicsit bonyolult, de talán érthető, mire gondolok..

Az említett tükör-üveg megoldás után, amint ez a félig vagy teljesen kész vázlatokon is látható, sokféle megoldással kísérleteztünk: az egymásba-egymásból nyíló dobozok nagyszerű keretet adtak volna egy-egy jelenetnek, de bizonyos képek óhatatlanul kilógnak ebből a koncepcióból. A másik esetben, a mozgó, térelválasztó, tereket záró és nyitó falak esetében mindent a helyére lehetett volna tenni, de itt meg az zavart, hogy minden olyan könnyen a helyére került. „Nikotex díszlet, más dráma is ugyanilyen jól belefér.

- És ez a hatalmas, szürke agy?

- Úgy érzem, ez a *Faust* díszlete. Annak a Faustnak a díszlete, amit a Nemzeti Színház játszik el. Természetesen ez csak az én véleményem, esetleg a színházé, az együttesé; ha a nézőtérrel nem így látszik, akkor tévedtem. Tévedtünk! Nem azért használom a többes számot, hogy csökkentsem a sajátfelelősségemet; inkább azt akarom hangsúlyozni, hogy a színpadon sem a díszlet, sem a színész vagy rendező munkája nem élhet önálló életet. Rég rossz, ha önálló életre kel! Ez egy kicsit átka is a mi mesterségünknek: az, hogy igazán jó díszlet csak egy jó előadás díszlete lehet. A dramaturgiailag és képzőművészileg hibátlan s a mű lényegéhez kötődő díszlet is „rossz” lesz abban a pillanatban, ha előtte a műtől idegen stílusban, hamisan vagy akár csak szürkén játszik a színész. Ez természetesen fordítva is igaz. Az öncélú, hivalkodó, csak-látvány díszlet meghamisítja a legtisztább drámát, kilúgozza az őszinte és hiteles színészi perceket is. A jó előadás nem elsősorban kiugró teljesítményektől jó, hanem a közös célra irányuló, egységes akarattól.

- Stílusú egységre gondol?

- Vigyázzunk ezzel a szóval; a dolog nem ilyen egyszerű. Hiszen a modern művészet egyik mozgatórugója, hogy bátran vegyít különféle stílusú elemeket. Itt van ez a sokat és sokszor használt szó: eklektika. Előszeretettel fogalmaznak így a kritikusok, ha valahol, valami „nem jön össze” a darabban: eklektikus. De mit értünk ezen? Módszert? Azt, hogy az alkotó innen-onnan válogatja össze az eszközeit, mindig, mindenhez kiválasztva a legmegfelelőbbet? Hát lehet ezt eleve hibának tekinteni? Vagy stílusként fogjuk fel? Ezen is érdemes elgondolkozni, hiszen még a századforduló oly sokat szidott eklektikus építészete is új minőséget adott a „válogatással”, eklektikával, legalábbis a valóban kvalitásos alkotásaiban. Nem ott kell tehát a problémát keresni, hogy a művész-vagy az alkotókollektíva összekeveri a különböző elemeket, hanem ott, hogy mit hoz ki ezekből az elemekből!

- Egy kémiai példa jut az eszembe. Már a általános iskolában tanultunk keverékről és vegületről. Ha például vasport és kénport keverünk össze, akkor az, bárhogy rázzuk, keverjük, vas és kén marad. De ha hevítjük, esetleg valamiféle katalizátor jelenlétében...

- Akkor vasszulfid lesz belőle, amiben jelen van a kén is, a vas is, de már se nem kén, se nem vas! Ez az, amiről beszél-

lek! De ahhoz, hogy ez az új minőség, ez a bizonyos vasszulfid a művészetben létrejöhön, meg kell találni az arányokat, azt, hogy mennyi vas kell, mennyi kén, ismerni kell a szükséges hőfokot... A katalizátor pedig *maga az alkotó!* Vagy az alkotói kollektíva. . . Sajnos, nem mindig lesz „vegylet” a keverékből; még az igazán őszinte szándék, a nyilván-valóan meglevő tehetség is félrecsúszhat. Ilyenkor írják le, és alighanem jogosan, az olyan mondatokat, hogy „nagyszerű pillanatok” meg „eklektikus előadás” - pedig itt másról is szó van. Arról kellene inkább beszélni, miért ilyen ez az előadás, mitől lett ilyen, és hogyan!

- Ha már itt tartunk: mitől lehet ilyen egy előadás? Beszéljünk erről is, hiszen erről valóban beszélni kell!

- Tervező vagyok, „színházi képzőművész”, ha tetszik, ezért ha példákat

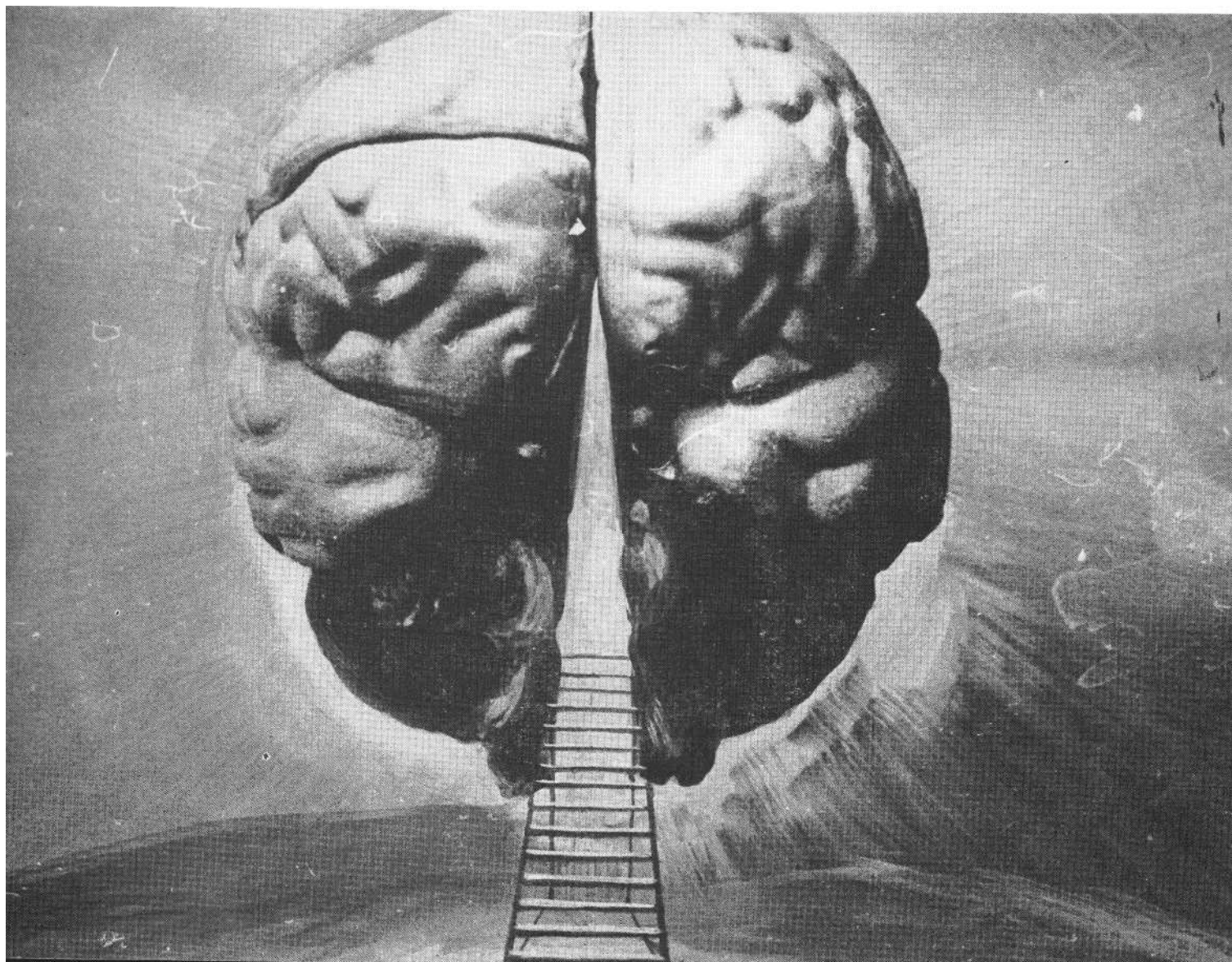
idézek, saját területemről veszem azokat. Éppen az előbb, a Faust-díszlettel kapcsolatban beszéltem azokról az egymásba nyíló, egymásból nyíló dobozokról, amelyek egy-egy jelenethez nagyszerű keretet adhattak volna, minden részletében aláhúzza az adott kép dramaturgiáját. Nagyon vonzó, csábító megoldás; de van néhány olyan kép is, amit ebbe a keretbe csak erőszakkal lehet belekényszeríteni. Itt van a buktató. Egy-egy szituáció sokszor olyan remek, és az adott helyzethez nagyszerűen kapcsolódó ötletek, asszociációk sorozatát sugallja, olyan tempóban indítja meg az ember fantáziáját, hogy hajlamos elfeledkezni az egésztől. Azután, amikor rájön, hogy ezek az önmagukban nagyszerűen helytálló részletek valahol ellentmondanak más részleteknek, és ezáltal az egész műszellemének, nem mindig van ereje le-

mondani lelkesen dédelgetett ötletéről. A tervezői munkáról beszélek, de úgy érzem, amit elmondtam, nemcsak a díszletre vonatkozik. A színház kollektív művészet, közös benne még a hiba lehetősége is. Hiszen az adott pillanatban helytálló, de a figura egészével össze nem egyeztethető színészi ötletek, az egy-egy jelenet szűk határai között hatásos, de a dráma egészétől idegen rendezői gégek ugyanarról a töről fakadnak, mint a tervező tévedései. Az olyan tévedések, amelyeknél a rész fölébe nő az egésznek.

- Saját tervezői munkájában tehát mindig abból indul ki, hogy a mű egészének teremtse színpadi keretet, és ebből bontja ki a részleteket?

- Nem lehet ezt ennyire leegyszerűsíteni. Minden egyes jelenetnek meghatározott térre, színpadi térre van szüksége. Az egymáshoz kapcsolódó részle-

Csányi Árpád díszletterve Goethe Faustjának nemzeti színházi előadásához



színháztörténet

tekhez nem csak a rendező, a tervező is meg kell hogy teremtsen a mozgások, járások lehetséges rendszerét. Ha spekulatív alapon, a dráma filozófiai magyarázóhoz találunk ki valami olyan képzőművészeti formát, amely valóban tükrözi is ezt a filozófiát, még nem biztos, hogy helyükre kerülnek az egyes jelenetek. Hiába van meg a helyes, egységes és igaz koncepció, ha csak úgy ráaggatjuk a részleteket, a hatás megint csak felemás, ha úgy tetszik, „eklektikus”.

- Szóval akár a rész felől közelítünk az egészhez, akár az egészből indulunk ki, a lényeg...

- A lényeg az, hogy létrejöjjön az a bizonyos „vegyület”: az előadás, amely szerves, organikus egész. Mindennek az alapja maga a mű. Egy igazán jó műben oly sok minden van; hogy az adott előadás számára mi a legfontosabb belőle, azt eldönti a rendező. Lehet, hogy olyasmit talál fontosnak, ami ellentmond a dráma lényegének, de nem ez jellemző, erről nem beszélek... Enélkül is elég nehéz: a mű igazságát érvényre juttatva, a rendező értelmezését szolgálva, hozzáadni magamból valamit az előadás teljességéhez. Gúzsba kötve táncolunk? Lehet. Annyi bizonyos, hogy azok a feladatok izgatnak legjobban, olyankor fáraszt legkevésbé a munka - mert munka az van, mindig, bőségesen -, amikor érzem, hogy az előadás egységéhez, a rendező elképzelésének érvényesítéséhez tudok adni, térrel, formákkal vagy színekkel valamiféle támpontot, fogódzót. Mert a dráma talán csak a helyszíneket határozza meg, de a még csak gondolatban élő előadás számomra már meghatározza a színpadkép szerkezetét, a felhasználható anyagokat, de még az anyagok faktúráját is. Egy drámához sok olyan díszletet lehet tervezni, ami mind igaz, hiteles - de az adott előadásnak meg kell hogy legyen az egyetlen, adekvát színpadképe, díszlete. Ezt azután vagy sikerül megtalálni, megközelíteni, vagy nem.

- Van úgy, hogy nem?

- Ezt nem én vagyok hivatott eldönteni, még akkor sem, ha a befejezett munkákról mindig van saját, talán szavakban meg sem fogalmazott értékítéletem. Nemrég terveztem a Pécsi Nemzeti Színház számára a *Peer Gynt* előadásához díszletet. Éppen azért izgatott a feladat, éppen azért dolgoztam rajta szívesen, mert a számtalan helyszín ezernyi hangulatához szerettem volna olyan keretet teremteni, amelyben minden benne van, mégis egyszerű, és alapjában véve kerek

egész. Úgy éreztem, sikerült. Azután az egyik bíráló éppen azt kifogásolta, hogy a díszlet nem elég egységes, hangulatilag szétszabdálja a drámát... Lehet, hogy még azt is mondta: eklektikus. És az is lehet, hogy neki volt igaza, bár én még mindig hiszek abban, amit ehhez a előadáshoz kitaláltam! Az viszont, bár-mily meglepő, kifejezetten jólesett, amikor a békéscsabai nézők egy része azt hitte, hogy az *V. Henrik* ugyanabban a díszletben került színre, mint a korábban bemutatott *!L. Richárd*. Mert a díszlet egészen más volt; más dráma más helyzeteket, térformákat kívánt; de a koncepció, az a rendezői elképzelés, amelyre Sándor János a királydrámák sorozatát felfűzte, valóban azonos volt, és megközelítési módjában a díszletnek is azonosnak kellett lennie. Ezt vették észre a csabai nézők, ez bizonyítja, hogy amit akartunk, sikerült.

- Visszatérve a *Faust díszletére*: hogyan jött létre ez a koncepció, hogyan sikerült ez a mindent meghatározó, szürke agy a színpad-tér közepére?

- Ha elmondom, hogyan funkcionál, talán erre a kérdésre is válaszolok... A dráma elején széthajlik az agy két féltékéje; a nyílás háromszögében, egy létrán ülnek az arkanalyok, míg az isten hangja belülről, az agytekervények mögül hallatszik. A városkapun kívüli jelenetben a zöld lombokat, a természetet rávetítjük a szürke tömegre, a boszorkány-szombatnál különböző formák hálózák, fonják, fogják körül... Elég ennyi? Vagy muszáj olyan kerekded és szabatos mondatokat fogalmazni, hogy a *Faust* az intellektus drámája, és az intellektus jelképét, sőt, jelképrendszerét próbáltam a játék szerves elemévé tenni? Muszáj? Az agy egyébként teljesen természetes, a Tanszerellátó Vállalatnál található, hiteles és pontos agymakett alapján készült, a felülete egyszerű, sima textíliás, nem csillogó, matt, szürke anyag; nagyon természetesnek kellett ugyanis lennie ahhoz, hogy egy kicsit szürreális lehessen...



MÁNDI TERÉZ

Nagy Endre centenáriuma

A világvárossá fejlődő Budapest jellegzetes színter volt Nagy Endre kabaréja, amelyben a közönség egyre szélesebb rétege fedezte fel az új mondanivalók és új formák színpadát. A század első évtizedeiben a lírában már Ady forradalma hódított, és minden művészetben új utakat kerestek. Nagy Endre kabaréja is, a maga commedia dell'arte-szerű rögtönzéseivel, mókáival, paródiáival, a nézőtérbe belenyúló jeleneteivel újszerű színházi kísérlet volt. Ezernyi ötlettel gondoskodott a közönség szórakoztatásáról, de irodalmat is csempészett a műsorokba és a politikai fonásokat leleplező satírákat. Rávetett, hogy nem kell tisztelni a mondvacsinált tekintélyeket, inkább harcoljunk ellenük, legalábbis a satíra fegyverével.

Nagy Endre 1877. februárjában Nagyszöllősen született. Nagyváradon, ahol a Szabadság munkatársa volt Adyval, Bíró Lajossal és Krúdyval együtt, számos mókás előadást rendezett, de lényegében újságíró, író volt, és az akart lenni. Rajzolt is, főleg karikatúrákat, amelyekkel írásait illusztrálta. Kabaréművészete később bontakozott ki.

Jelentőségét talán a legjobban Ady jellemezte, akinek Reinitz megzenésítette dalait állandóan műsorán tartotta akkor, amikor a közönség még idegenkedett tőlük. *Nagy Endre fóruma* címmel írta: „Igazán egy kicsit lelkiismeretünk e terroros, gyáva időkben ez a szép csúnyaságú, elmés, bátor és küldetéses ember. Súlyos és rizikós napokban ő ott volt türelmetlen igazságaival mindig, erős kimondásaival s egészen nagyendrei, sajátos és mégis egészen magyar cabaretstílusával. Szóval: mindennel, ami egy becses írónak, kegyetlen szemű gúnyoló-dónak, kedves embernek s kellemetlen agitátornak Magyarországon adódik és adódhatik. Szinte jóleső, hogy van egy hely még, ahol a komisszágokat valóban komisszágnak merik látni és bélyegezni, egy kis színpadi fórum, amely felér egy ál-parlamenttel.

A cabaret francia eredetű szó, csapszék, kocsmát jelent. A Montmartre-on létesítette 1881-ben Salis Rodolph az első

olyan helyiséget, ahol a vacsorázóasztalok közötti pódiumon dalokat, tréfákat, rögtönzött jeleneteket adtak elő. Németországba is átszivárgott a kísérlet, ott Überbrettlnek nevezték. A magyar színeszet hőskorában Szentpétery és Déry-né is próbálkoztak rögtönzött pódiumon előadott „szavalati tarkaságokkal”, „egyvelegekkel”, amint nevezték. Később csak rosszhírű német kabarék (Zur blauen Katz, Neue Welt ...) működtek Pesten, amit azzal indokoltak, hogy a vicc „nem jön ki jól” magyarul. Nagy Endre egyik érdeme volt, hogy bebizonyította, mennyire alkalmas a magyar nyelv a legvillódzóbb ötletek közvetítésére, és a magyarul szóló tréfa közelebb áll a közönség ízléséhez.

A *kabaré regénye* című könyvében tiltakozik az ellen, hogy bármit is átvett volna a kabaré elődjétől, mert az „a színésze-

dés ősi, legelső próbálkozásából alakult ki”. Továbbá ezt írja: „Erélyesen le kell számolnom azzal a téves közhittel is, hogy a magyar kabaré mintáit Párizsból hoztam magammal, Párizsban sohasem láttam kabarét, tájékozatlan képzeletem a magam közvetlen, sokszor gyerekesen mesterkéletlen ösztönzésével próbálta a közönséget elszórakoztatni. Párizsban a kabarék akkor már rosszhírű lebujaikká csúsztak le, és sűrűn jártak hozzám szakemberek, hogy a kabaré felvirágzásának különös titkát ellessék. Nyugodtan állíthatom, hogy a párizsi kabaré fejlődött magyar mintára...”

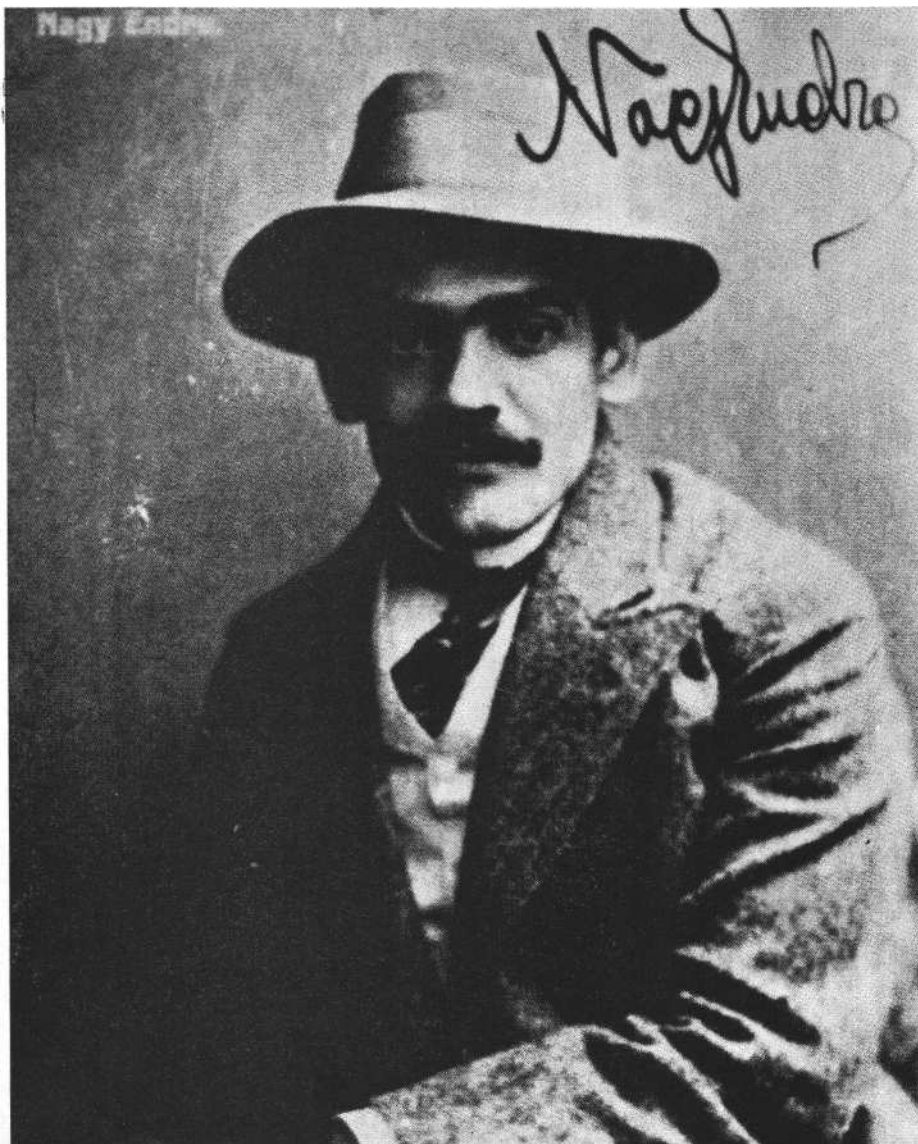
Úgy kezdődött, hogy egy Párizsban járt kezdő színész, Kondor Ernő egy sörbizományos anyagi támogatásával a Teréz körút egyik folyosószerű bolthelyiségében különlegesnek szánt mulatóhelyet nyitott Bonbonnière névvel. Terv-

be vette, hogy egy-egy író is megszólaltat majd. Elsőnek felkérte Nagy Endrét, akinek akkor már megjelentek novellái és humoros elbeszélései, nemcsak a nagyváradi Szabadságban, hanem a fővárosi lapokban is. Nagy Endre írói méltóságát féltve habozott, de tekintettel a felkínált húsz koronára, beleegyezett. A novella felolvasásából azonban nem lett semmi. Amikor szembekerült a közönséggel, nem érezte helyénvalónak a felolvasást, és rögtönzött egy történetet a vadszamaráról. Egy királyról szólt a mese, aki büszke volt arra, hogy övé a világ leg-tökéletesebb állatkertje. De egy német tudós figyelmeztette, hogy hiányzik az állatkertből a vadszamar . . . Nosza, ki-adta a parancsot udvari embereinek, hogy teremtsenek neki huszonnégy óra alatt egy vadszamarat. Nagy volt a meg-rökönyödés . . . végre egy tudós állott elő mentőötletével: „Én tudok egy mód-szert, amivel huszonnégy óra alatt elő lehet állítani egy teljesen kifejlett vad-szamarat. Vegyetek egy szelíd szamarat, öltöztessétek szmokingba, és ültessétek a kabaréban a hatkoronás helyre, ott majd megvadul” . . . Nagy sikere volt, minden estére szerződtek, persze nem ugyan-ezt mondta, hanem mindig aktualitásokat és ötletesen reagált a közönség hozzászólásaira.

Szép Ernő, akinek sanszonjait énekelték a Bonbonnière-ben, így emlékszik vissza: „Specialitások lettek Nagy Endre beszélgetései, amelyet konferálásnak neveztek az egykori elnevezők. Ezeket a beszélgetéseket nagyon szerette a közönség. Sokan próbálták utánozni, de sikertelenül . . . Ebben a visszaemlékezésben meglevenedik Judik Etel is, Karinthy első felesége, aki dizóz volt a Bonbonnière-ben, hosszú fekete kesztyűjében a népszerű francia Yvette Guilbert stílusában két sötét színezetű számot adott elő, a másik szereplő László Rózi egy székre állva Heltai-dalokat énekelt, Huszár Pufi matrózruhába gyerekek öltözött, Somlay Artúr Újházi Edét és másokat utánzott” . . .

Hamarosan Nagy Endrét bízták meg a műsor összeállításával. Tréfáit maga írta, közülük az első nagy siker *A koalíciós orosz-lánok* című politikai szatíra volt. Pellengérre állította a miniszteri bársonyszékbe pottyant ellenzéki vezérek behódolását a bécsi udvar előtt. Így számol be róla: „Rövid konferansz után korbáccsal a kezemben jöttem ki, mint császári és királyi állatszeliídító. Üvöltve, ordítva rohantak be a koalíciós feneva-

Nagy Endre (1877-1938)



duk, Kossuth Ferenc, Ugron Gábor, Justh Gyula és a többiek. Én aztán be-mutattam rajtuk az idomítás csudáit. Kossuth Ferenc kezét csókolt, Justh Gyula a farkát csóválta vezényszóra. Ugron Gábor németül beszélt. Végül suhintottam egyet korbáccsokkal, és ők hajbókolva, hátrálva kivonultak. De az egyik oroszlán bennmaradt, és hiába pattogtattam feléje ostorommal, ő csak vonyított panaszosan. - Ahá, tudom már, hogy mit akar! - szóltam oda a közönséghez. Kivettem zsebemből egy ív papírt, és a szájába tettem: Nesze egy köz-jegyzői kinevezés! De most aztán mars! Erre ő is boldogan nyiholva kiment."

A Bonbonnière-t Kondor Jenő váratlanul eladta egy pénzembernek, Bálin¹ Lajosnak, aki egy idő múltán igazgató-nak kérte fel Nagy Endrét, de a bevétel¹ ő söpörte be. Egy ügyes pesti ügyvéd aztán Nagy Endrének szerezte meg a kabarét, amelyet az egész város amúgy is mint Nagy Endre kabaréját ismert. Ezentúl nem havonként, hanem napon-ként volt hatszáz korona jövedelme. Színészeit és szerzőit is igen jól fizette, Medgyaszay Vilma, Kökény Ilona, Vidor Ferike, a fiatal Pécsi Erzsébet énekelt, a férfiszereplők Ferenczy Károly, Boross Géza, Kövály Gyula és mások voltak. A dalok és tréfák szerzői: Gábor Andor, Heltai, Karinthy, Emőd Tamás, Szép Ernő, a zeneszerzők: Zerkovitz, Szirmai Albert, Hetényi-Heidelberg, Kálmán Jenő és Reinitz, aki Ady kabarének szánt verseit, a *Kató a misé*nt és a *Zozo levelét* zenésítette akkor.

Az Andrásy úti Modern Színház Nagy Endre kabaréjának konkurrálására szánták, de végül is őt kérték fel a vezetésére. Itt a Képzőművészeti Társulat palotájának mélyített udvarából készült színházteremben virágozott fel igazán a kabaré. A tréfákon kívül voltak irodalmi ciklusok, amelyek egy-egy kor vagy egy költő válogatott dalait fogták össze. A legnagyobb sikere a politikai kabarének volt. Mókás ötletekkel fűszerezve mondta ki azt, amit a közönség hallani akart. Gróf Apponyi Albert, a koalíciós kormány kultuszminisztere minden este megjelent a proscenium páholyban (persze egy színész alakításában), és közölte Nagy Endrével vallásait alapon álló észrevételeit. Egyik este a szünetben megnyitották a színház folyosójának falára függesztett festménykarikatúrák kiállítását, és erre tett megjegyzéseket a kultuszminiszter. Megjárták, hogy közben az igazi Apponyi elégedetlenül dör-



Nagy Endre karikatúráiból

mögve ül páholyában. Az igazi Apponyi sem volt igazi Tisza István élethű maszk-ja is sokat szerepelt, minden szava vád-irat és egyben hadüzenet volt politikája ellen. A színészek kedvvel játszották ezeket a szerepeket, szívesen figurálták ki azokat a közéleti vezetőket, akiknek osztálygőgje, maradisága, bürokrata közönyössége nem tetszett a haladó polgárságnak, a kabaré akkori közönségének. Egyre több szociáldemokrata is járt a kabaréba, és Nagy Endre minden vasárnap délután ingyenes előadást rendezett különböző szakszervezetekben. Míg a polgári lapok általában hallgattak a politikai kabaréről, a Népszava művészeti rovatában rokonszenvvel írt róla, noha drága mulatság volt.

Nagy Endre kabaréjának nagy szerepe volt a kormány megbuktatásában, amit az új kormányfő is elismert, és készségesen függesztette fel azt az elavult szabályrendeletet, melynek értelmében a kabaré rendőri felügyelet alatt álló szórakozóhelyek kategóriájába tartozott. Nagy Endre elismertette és okmányba foglaltatta a kabaré kulturális jelentőségét.

Vidéki turnéra is elment Nagy Endre kabaréja. Szerette a vidéki színházat, amint azt *Jönnek a színészek* című kisregényében írja: „Pesten nem járok színházba. Nagyon is a szememben maradt a vidéki élet íze, és aki megszokta volt, hogy fáról egye a gyümölcsöt, annak az-

tán nem ízlik, a legszebben tálalt zsardinette sem . . .” Az *Egy város regényében* sokat ír a nagyváradai színházi életről, műsoros estekről, és szeretettel emlékezik a Rózsahegy Kálmán búcsúztatására rendezett ünnepségre.

Egyfelvonásos tréfáin kívül sok regényt, novellát és színdarabot írt. A *zseni* című darabja 1911-ben akadémiai díjat nyert, és előadták a bécsi Johann Strauss Theaterben. A Belvárosi Színház *A vásárost* adta elő, az Új Színház *A nyárspolgár* című darabjával nyitott. Szatirikus vígjátékát, *A miniszterelnököt* az utóbbi időben felújította a debreceni Csokonai Színház, a Vidám Színház Kamaraszínháza, és rádióra is alkalmazták.

A Nyugat kiadásában jelent meg karikatúráival illusztrált könyve: *A kabaré regénye*, amelyben elparentálja a kabarét: „Ez a műfaj kivirágzott, termő magvait szétszórta, aztán kivénülve elhalt.” Akkor úgy érezte, hogy megcsömörlött a kabarétól, és nem tud már újat nyújtani. Meg is sértődött, mert színészei közül néhányan, Medgyaszay Vilmával az élen, háta mögött megpályázták az Andrásy úti kabaré lejáróban levő bérletét. Sok pénzt keresett a kabaréval, így megehetette, hogy Párizsba menjen élni. És írni akart. De nem érezte jól magát az idegenben. Az első világháború kitörése előtt hazajött. Budapesten ünnepelték, a Royal Orfeum szerződtette, de ezt meghátrálás-

nak érezte az akkori viharos világban. Önként jelentkezett katonának. Sok írás tanúskodik erről a korszakáról, a maga művészetével harcolt a háború ellen. A Tanácsköztársaság idején a Közoktatásügyi Népbizottság munkatársa volt.

A fehérterror sötétségében másodvirágzásra fakadt Nagy Endre kabaréja. 1921-ben alapította a Gresham palotában a Pódium Színpadot, ahol bátran ki-mondta: „Volt egyszer egy tengerész, felmászott a lóra ...” Éles politikai szatírái miatt betiltották a Pódiumot. De ő folytatta más neveken. 1922-ben a Lomb Színházat alapította a Városligetben, 1923-ban a Pesti Kabarét. Valamivel hosszabb életű volt a Teréz körúti Színpad, amely majd öt évig működött. Itt új stílust akart teremteni, és szerződtette Palasovszky Ödönt, aki egy több árjegyzékből összemontírozott árjegyzéket adott elő, bemutatva, hogy mindennek ára van a főzőkanáltól a csókiig. Lányi Viktor zenésítette meg. „Frenetikus sikere volt - úgy mondja Palasovszky -, az összes lapok írtak róla a Pesti Hírlaptól az Est-lapokig. És a műsort két héttel meghosszabbították. Következő alkalommal egy jelenetben futurista költőt játszottam hasonlóan nagy sikerrel. És most történt a baj! Nagy Endre glédába állította az összes szereplőket, és lehordta őket! Újszerűen kell játszani, a közhelyes játék már a múlté! Úgy kell játszani, mint Palasovszky! ... Azonnal megindultak a fúrások ellenem. Nagy Endre be kellett, hogy adja a derekát az akkori maradi szellemnek, pedig utódjának szeretett volna engem, mondogatta később is keserűen.

1930-ban amerikai körútra ment Nagy Endre. Az akkori tudósítások szerint a New York-i Henry Miller Theaterben ötvenöt percig beszélt, játszott, gesztikulált. Parlamentté változtatta a színházat, tréfáiba bevonta a nézőteret.

Móricz Zsigmond jegyezte meg róla: „Nem lehet leírni szavainak báját. Ha a szót leírom, szó lesz belőle, szótári, leltári, megporosodott, elhasznált, fényesre koptatott szó, ha ő kiejtette, akkor az nem szó volt, hanem az ő vérenek egy cseppje. Kispriccelt. De azért nem az erekből, hanem a tubusból, amelyben humorát tartotta ... A késő koroknak csak azt mondhatom, hogy sajnálhatják, hogy nem voltak jelen, és nem hallhatták akkor és akkor Nagy Endrét, aki egy szóval sebet gyógyított, és ugyan-avval a szóval sebet ütött: gyógyító sebet ugyanazokon a lelkeken.

SZÁNTÓ JUDIT

Három hőstípus - háromfajta megközelítésben

A „Szemtől szemben” sorozat három kötetéről

A Gondolat Kiadó új sorozatának színházi tárgyú kötetei egész színházkultúránk számára fontos kezdeményezést képviselnek. Eddig csak a Színháztudományi intézet Korszerű Színház sorozata kísérletezett a XX. századi világszínház nagyjainak megismertetésével, ám a kiadás elve más volt: a színházművészek saját írásait jelentették meg, rövid bevezető tanulmány kíséretében (tehát a nem publikáló művészek eleve kívül rekedtek), és így a sorozat elsősorban a szakmabeliekhez szólt. A Gondolat sokkal nagyobb példányszámban megjelenő kiadványai viszont a szakmai körökön túl az igényes színházbarátok széles rétegéhez is eljutnak, és ezért a forma sokkal népszerűbb: miközben bő szemelvényeket kapunk az adott személyiség saját írásaiból, a lényeg az, hogy az illetővel az olvasó egy avatott mai magyar szakíró kalauzolásán át ismerkedjék meg.

A sorozatban eddig három színházi tárgyú kötet jelent meg (Ingmar Bergman, a valóságnak megfelelően, elsősorban filmrendezőként került tárgyalásra): Karcsei Kulcsár István mutatta be Louis Jouvet-t, Székely György Gordon Craiget és Koltai Tamás Peter Brookot. A három kötet hangvétele, megközelítési módja érdekes különbségeket mutat, melyeket a választott alany személye és munkássága is indokol. Már most világossá vált, hogy az ilyen típusú művek szerzőinek két speciális problémával kell szembenéznük. Az első a színházi alkotás rögzítésének sajátosságával kapcsolatos. Mivel a színházi alkotás élet-tartama egyidős az előadásával, az élményt még az is nehezen ragadhatja meg és adhatja tovább, aki közvetlen szemtanú volt - hát még az, aki az alkotást maga is csak közvetett forrásokból ismeri. A múlt nagy színészei közül az utókor elsősorban azokat őrzi, akiknek életpályája is színes volt, gazdag eseményekben-anekdóttákban (Clairon, Talma, Kean, Dérnyé, Duse, Sarah Bernhardt stb.); még szerencse, hogy a nagy színészek többnyire gondoskodtak róla, hogy az élet színpadán is viharokat kavargassanak

maguk körül. A rendezőknél már más a helyzet. Először is maga a hivatás, a szó mai értelmében, eléggé új keletű; a nagy rendezőknek vagy kortársai voltunk-vagyunk, vagy tanítványaikon át ismerjük munkájukat. Amellett itt a források is sokkal használhatóbbak, mint a színészek esetében. Az ő játékok írásban, képekben (sőt, még a legkomplettebb lehetőséget adó tévéfelvételen is) csak töredékesen rögzíthető, a rendezésről, a művész saját megnyilatkozásainak, kritikáknak, filmeknek stb. segítségével már sokkal pontosabb fogalmat alkothatunk. Ám e kedvező lehetőségek elsősorban a nagy újítókra-kezdeményezőkre vonatkoznak, és sokkal kevésbé azokra, akik „csak” jó, korszerű, érdekes egyéniségű, de nem iskolateremtő rendezők; ez utóbbiak életműve egy idő után épp úgy a megfoghatatlanság kódéba vész, a köz-helyek martaléka lesz, mint a nagy színészeké. Sztanyiszlavszkijt, Mejerholdot, Brechtet megismerhetjük, többek közt máig élő hatásukból, tanítványaikon át is; de Jouvet-iskola - épp úgy, mint Reinhardt-iskola - nincs és nem volt a mester életében sem. Gordon Craig és Peter Brook az iskolateremtők közé tartoznak; és ez a különbség élesen nyomon követhető a három könyv evokatív lehetőségeiben.

Mivel mindhárom kötet főszereplője századunk embere, sőt, egyikük élő kortársunk, rögtön felvetődik a második probléma, amely a színház történet mint történetírás alapattitűdjével kapcsolatos. Mennyire törekedjék az ilyen témák feldolgozója a hűvös, tartózkodó tényszerűségre, illetve mennyire helyezkedjék az „itt és most” álláspontjára, mennyiben állítsa bele tárgyát a mai színházi világhelyzet, sőt, a mai magyar színház összefüggésrendszerébe, mennyiben engedje szóhoz jutni saját művészi ízlését, hitvallását?

A három könyv e tekintetben is markáns eltéréseket mutat. Ha szabad sarkítottan fogalmazni: Karcsei Kulcsár István könyve a népművelő, Székely György a színház történetész, Koltai Tamásé a színházi ember megközelítéséből íródott. Mivel az eljövendő témák még széles mozgási skálát engedélyezhetnek, óvakodnék a kizárólagos ítéletektől, annyit azonban megjegyeznék: valószínű, hogy már lezárt életművek esetében Székely György módszere a leghelyesebb, míg a még élő, ható, tevékenykedő nagyságoknál nagyon is indokolt az a jelen idejű, egyszerre publicisztikai és esszé-

isztikus hév, amellyel Koltai kíséri végig pályája eddigi szakaszain Peter Brookot. A legkevésbé Karcsai Kulcsár módszere tűnik célravezetőnek. A konkrét értékeléstől, szélesebb összefüggések megragadásától tartózkodó, főképp a külső eseményekre szorító tényyszerűség növeli ugyan az olvasó tájékozottságát, de még az általános népművelés szintjén is kevesebbet ad a lehetségesnél.

Louis Jouvet

Ha Louis Jouvet jelentőségét sommázní akaránk, ilyesmit mondhatnánk: Jouvet zseniális színész és kiváló ízlésű, modern, elegáns, racionális rendező volt, ám mint „animateur” és színházi gondolkodó jellegzetes képviselője a társadalmi elkötelezettségtől óvakodó „művész-színházi” gondolatnak. Hadat üzent a naturalizmusnak, az akadémikus dagálynak és a híg bulvárszínháznak, de ezeket kizárólag művészi jelenségeként értékelte, s velük szembe csak művészi eszközöket szögezett. Hírneves művészi szövetségének, a Jouvet-t, Duilint, Pitoeffet és Batyt egyesítő Cartelnek fénykora rövid volt, és hamar meghaladták (noha, másfelől, sok cafrangtól és selejtől tisztította meg az utat a nagy utódok, egy Vilar, egy Planchon, egy Chéreau számára). A Cartel nagy őse és példaképe, Jacques Copeau a II. világháború eszméltető kataklizmájában keserűen beszélt arról, hogy kezdeményezésük elszigetelődött mind a kor nagy eszméitől, mind az igazi közönségtől, és hasonló felismerésre jutott Charles Dullin is. A Cartel többi tagja nem jutott el e fájdalmas mérlegképzítésig, és nem véletlen, hogy az 1945 utáni francia színházra nem tudtak tartós, mély hatást gyakorolni. Es bár a világosan értelmezett, könnyed, tiszta, esztétikus s viszonylag konzervatív produkciók mai alkotói elődjeik között Jouvet-ra is hivatkozhatnak, semmiképp sem érződik indokoltnak Karcsai Kulcsár végső következtetése: „... munkássága óta másképpen játszanak színházak Londontól Moszkváig, Budapesttől Var-sóig, Párizstól Rómáig.”

Az elmondottak mit sem változtatnak azon, hogy Jouvet zseniális színész volt, a Cartel pedig művészileg becsületos, jelentős értékeket teremtő alkotói szövetség. Ám ha a szerző nem keresi meg helyét a XX. század színházi mozgalmában, a róla adott személyes portré sem kerekedhet meggyőzővé, és az elemzés helyét bizonytalan, általános megfogalmazások foglalják el. „Olyan életmű, mely választ

keres a kor kérdésre” olvassuk; de mely kérdésekre? „Forradalmisága így válik időt álló értéké” - hangzik később, ám ez a „forradalmiság” még szűkebb művészi téren sem érződik meggyőzőnek, nem szólva a szó „lefoglalt” és egészen más tartalmú kicsengéséről. Hiszen ez a „forradalmi” Jouvet - egyébként nagyon is ésszerű, logikus művészi okokból, ahogy az a könyvből is kitűnik, gúnyosan lebecsülte Antoine naturalista szín-házát, amely „feltalálta a programdarabot, a társadalmi drámát... és megszületik az eszmék színháza”, és kikelt az olyan színművek ellen, melyek témái, többek között, „a munkásharcok, a sztrájkok”. Tudjuk, hogy Jouvet így gondolkodott; tudjuk, hogy a maga nagyszerű művész-színházát a naturalizmus elleni visszahatásként teremtette meg. Ám e művész-színház hatékonyságát és maradandóságát mégis alapvetően befolyásolta, hogy megteremtője lebecsülte „az eszmék színházát”, a „társadalmi drámát”. És erre az összefüggésre egy modern Jouvet-portré megalkotójának lehetetlenség nem rámutatnia.

A könyv, talán Jouvet apolitikus voltának tapintatos palástolása érdekében, izgalmasnak tetsző kérdéseket hagy homályban. A német megszállást követő dél-amerikai turné idején a művészt és társulatát „a legkülönbözőbb gyanúsítgatásokkal” illetik, különféle pártállású újságírók... rágalmazták, zsarolták”, „a közönség is gyanakodva nézte őket...” Az olvasóban feltámadó érdeklődést azonban Karcsai Kulcsár csupán egy közhellyel elégíti ki: „A színházi ember, távol hazájától, mit tehet mást, szakmáját gyakorolja.” Nos, épp a második világháborúban bőszéggel akadtak emigráns színházi emberek - köztük Brecht, Piscator, Langhoff és még nagyon sokan-, akik másképp értelmezték a „szakmát” is, „gyakorlását” is. Mindez ismét csak nem Jouvet ellen irányul, aki emigrációjával ugyancsak nemet mondott a német megszállásra. Csupán azt kívántam aláhúzni, hogy egy művészi életpályá szélesebb társadalmi-politikai vetületének elhallgatása a művészi vonatkozásokat, a művészi arcélt is elhomályosítja.

Az elemző állásfoglalás hiányának több más következménye közül hadd emeljek ki egyet, amelyet különösen fontosnak tartok. Jouvet, e kiváló rendező, deklarált ellenfele volt a rendezői színháznak. Kereken leszögezi: „Rendezni annyit tesz, mint az írókat szolgálni, teljes és vak

tisztelettel alávétetni magunkat az akaratának... Nem lehet koncepciót készíteni.” Bár kétségtelen, hogy mindezt komolyan gondolta, és művészi gyakorlatáról is elmondhatjuk, hogy öncélú, indokolatlan újításokra soha nem vállalkozott, azt azonban tudjuk, hogy az író „vak szolgálata” fából vaskarika; nem azért, mert itt és ma épp az ellenkező áramlat, a „koncepció”, a rendezői színház fénykorát éljük, hanem mert a szó, mihelyt testet ölt, más művészi létformába megy át, és pontosan fogalmaz az ellenkező irányzat nagy szóvivője, Peter Brook: „Ha csak hagyod, hogy a darab beszéljen, egy árva hangot sem képes kiadni magából.” De továbbmenően: Jouvet hűsége éppoly relatív volt, mint akár Antoine-é, akár Sztanyiszlavszkijé, akár Brooké, és épp ezért feltétlenül elemzésre, értékelésre szorulna az a tény, hogy miért tartotta ennyire fontosnak a szöveg feltétlen prioritásának kinyilvánítását, illetve hogy ez az elv munkásságában mennyire valósult, pontosabban: nem valósult meg. Ennek híján a Jouvet-rendezésekről sem kaphatunk markáns, érzékletes képet. És ez annál feltűnőbb, mivel a - témánkhoz nem tartozó -- filmtörténeti rész rendkívül eleven, friss, szemléletes, sőt, a szélesebb összefüggések felrajzolása sem hiányzik belőle. Persze itt rendelkezésre álltak maguk a filmek is. De e rész sokkal magasabb színvonalát alighanem az is magyarázza, hogy a filmen Jouvet „csak” színész volt, aki eljátszotta, zseniálisan persze, amit mások írtak s mások rendeztek meg. Ahol viszont ő maga volt a kezdeményező, az „animateur”, ott már bonyolódik a téma; ott az állásfoglalás már nélkülözhetetlen.

A méltányosság kedvéért meg kell említenünk: meglehetősen közepszerű az a forrásanyag is, amelyre a szerző támaszkodhatott. Sajnos, az egész, első világháború utáni francia színikritika és szakirodalom nagy részére rányomja bélyegét a „verbe”-imádata, a fellengzős szóvirágos nagyot (időnként semmit-) mondás, és ez alól nem jelentenek kivételt sem Jouvet írásai, sem a könyvben idézett, amúgy is kevés számú más forrásmunkák. Pierre Brisson lelkendezése például nem adhat felmentést Jouvet kedvelt szerzőinek korszerű értékelése alól. Karcsai Kulcsár csak idézi, de kommentár nélkül, Jean Vilar kemény, cicomázatlan szavait (egy modern, lényegre törő állásfoglalás üdítő, de sajnos az idézett források között kivételnek szá-

mító példáját): „Meggyőződésem..., hogy Jovet stílusa, ez a világos, tiszta, haszontalan csecsebecsék és erőltetett kecsesség nélküli stílus messze felül-múlja - bármint vélekedjék erről Jovet maga - Jean Giraudoux és Marcel Achard műveinek satnya drámai értékeit vagy Jules Romains kissé otromba radikálszocialista élcélődéseit." Egy ötsoros mondat - és benne egyértelmű állásfoglalás, alapvető kérdésekben.

Gordon Craig

Székely György Gordon Craig-könyve a korszerű színháztörténeti munka iskolapéldája, tárgyi felkészültségében, adatainak gazdagságában és pontosságában, széles körű, változatos forrásanyagának egyszerre hűséges és szelektív kezelésében, a részletek tiszteletében, de mindenkor az egész alá való rendelkezésben csakúgy, mint korszerű, higgadt, de határozott állásfoglalásaiban. Székely láthatóan szereti Craiget, noha nem kezeli olyan, már-már szépirodalmi értelemben vett „hősenek”, mint Koltai Tamás Brookot. A tudós szeretete ez a minden ízében feltárt és birtokba vett, rendszerező-véleményező szemléletének immár engedelmesen behódoló anyag iránt.

A Craig-portré, mely az olvasóban kialakulhat, tudományos és művészileg emberileg egyaránt hiteles. Kétszeresen tragikus pálya tárul fel előttünk: egy angol művészé, aki hazáján kívül, önkéntes, de megszenvedett száműzetésben munkálkodott, és egy alkotó színházi emberé, aki hosszú életének csak töredékében működött a gyakorlati színházban. Székely pályaképe és elemzése meggyőzően bontja ki e kettős tragédia okait. Craig korán jött, elszigetelt újíto volt, és ugyanakkor túl makacs, üdvös kompromisszumokra sem képes újíto, aki nem tudta összeegyeztetni eszméit épp a maga választotta művészeti ág objektív törvényszerűségeivel. Ahogy keserű önkritikával később maga is kimondja:

„1904 óta fölöslegesen sok időt töltöttem el azzal, hogy kihívó módon viselkedtem a régifajta színházzal szemben, ahelyett, hogy birtokba vettem volna egy színházépületet, ahol folyamatosan bizonyítottam volna eszméink és terveink kiválóságát." Hogy abszolutista természete mennyire ellene mondott még a kor legfejlettebb és legdemokratikusabb színházi feltételeinek is, azt ékesen illusztrálja az a már-már krimiszerűen izgalmas, gazdag tanulságú fejezet is, amely a moszkvai Művész Színházzal való együtt-

működését mutatja be. Tulajdonképpen bármilyen művész leírhatja e sorokat: „A művészt semmi más nem elégíti ki, csak a tökéletesség. A művész inkább bele se kezd a munkájába, semhogy tökéletlenül hagyja abba. Csak épp a gyakorlati színházművész nem.

Másfelől - és a könyvből ez is világosan kiderül - Craig épp azért volt képes megélni a színházon kívül, mert elgondolásainak, reformjainak közösségi hatása nem érdekelte, mert az ő koncepció-ja is tisztán művészi jellegű volt. „Elszigeteltsége történelmileg objektíve szükségszerű volt - írja Székely -, megvetette a »hétköznapiakat«. . . még ha meg volt is győződve a tömegek alapvetően jó ízléséről - nem vette figyelembe ennek lehetőségeit..." A fanatikus tökélykultusz ihlette az Übermarionett-elméletet; a teatralitás abszolutizálása a drámai szöveg lebecsülését. Craig rendezői színháza már teljességgel kiiktatná az írókat; nem véletlen, hogy csak „makett-színházban" valósulhatott meg. De nem véletlen az sem, hogy a ma nagy rendezői, akik össze tudják egyeztetni elveik tisztaságát a gyakorlat óhatatlan megalkuvásaival, egyik legfőbb elődjükként hivatkoznak rá. Mert Craig nemcsak tervezőként van jelen a mai színházban, hanem a rendezői színház első nagy teoretikusaként, aki nyíltan megfogalmazta: „A Színház Művészetének reneszánszába vetett hitem alapja a rendező reneszánszába vetett hitem."

Székely kivételesen jó forrásanyaggal is dolgozhatott; nemcsak az idézett szerzők - köztük elsősorban Sztanyiszlavszkij, de Hevesi Sándor is -, hanem maga Craig is nagyszerű, lendületes, élvezetes szakíró; jellegzetesen brit gyakorlatiassága és fanyar humorérzéke pedig kellemesen ellensúlyozza helyenkénti patetikusságát. Így hát a szerző hálás feladatot oldott meg elsőrangúan: valósággal jelen idejűnek ható pezsgő eszme-cserét szervez egy-egy téma kapcsán ön-maga és forrásai között.

A könyv oly erőteljesen érzékelteti Craig elevenségét, hogy nemegyszer valamilyen friss színházi élményünk ötlük fel a leírások nyomán. Craig *Hamletje* például Ljubimovét juttatja eszünk-be: „A köpenybe (ti. Claudius hatalmas, fémszálas aranyköpenyébe) applikált nyílásokon dugták ki a fejüket az udvaroncok. . ." stb. És már-már felmerül a hiányérzet: vajon miért nem végzi el e meghosszabbításokat maga a szerző?

Nos, talán jól teszi, ha nem teszi. A

színháztörténész nem élhet vissza az „itt és most" csábításával, nem idézhet olyan mai rezonanciákat, melyekhez még nem lehet történeti távlatunk. Módszerének eredményességét alighanem épp az méri, hogy az általa nyújtott érzéletes és csak egy általánosabb értelemben kor-szerű ábrázolás nyomán az olvasó egészítse ki azt az épp adott meghosszabbításokkal, melyek 1977-ben nyilvánvalóan mások, mint lesznek 1987-ben vagy 2017-ben, és így változnak majd addig, míg ismét fel nem merül az igény egy új, az adott korszaknak megfelelő Craig-monográfia megalkotására.

Peter Brook

A harmadik kötet címszereplője, Peter Brook, nem ragadható meg a színháztörténész módszerével, hiszen élő, még-hozzá kivételesen dinamikus, önmagát és működési feltételeit mindegyre változtató személyiségről van szó, aki a mai napig - és minden bizonnyal alkotó élete végéig - az érdeklődés homlok-terében, viták keresztútjában áll. Ezért jól választott szerzőt a kiadó, olyan szakember személyében, aki a magyar színházi élet sűrűjében él, munkásságával már maga is nemegyszer vitát kavart, és amellet folyamatosan érdeklődik a nemzetközi színházi események iránt is; és jól választott módszert és hangnemet Koltai, mikor az izgalmas élettörténetet izgalmasan, nemes publicisztikai eszközökkel közelítette meg. E rendkívül érdekes lektűrben mulatságos anekdoták váltakoznak a mai színház alapkérdéseit érintő polémiákkal, és a jelző Marilyn Monroe „csereznyepiros" civil toalettről éppúgy helyénvaló, mint az elmélyült *Lear-* vagy Szentivánéji-elemzés. Unalmas könyvet még Brookról is lehet írni; Koltai azonban helyenként bravúros mimikrirel idomul hőse egyéniségéhez. Műve Brook sokoldalúságával versengve változtatja a műfajokat, és ugyanakkor, Brook következetességét idézve, kezeli tárgyát hármas idősfíkban: azt, amit Brook a szóban forgó pillanatban tesz, mindegyre összeveti a gesztus előzményeivel és majdani következményeivel is. És mint ahogy Székely könyve arra kényszerít, hogy Craig hatását saját élményeinkben is megkeressük, úgy inspirál Koltai, hogy Brook gondolatait tovább-gondolva latolgassuk érvényüket, esetleg vitázzunk velük.

Mert miközben belegyönyörödünk a mesébe, ahol még az epizodistákat is Laurence Olivier-nak, John Gielgudnak

vagy Jan Kottnak hívják, Koltai gondolkodtat is. Célratörően komponál. A pillérek, melyeken az egyes szakaszok nyugszanak, a brooki pálya nagy elvi kérdései: a rendezői színházról vallott felfogása, Shakespeare-szemlélete, sajátos kegyetlenségkonceptiója, viszonya a mai angol drámához és végül emigrációjának okai. Brook nem hiába vallja magát Gordon Craig követőjének: ő is az abszolútumok embere. Csak hogy az ő abszolútumrendszere másképp fest. Craig azért nem csinált színházat, mert korán jött, és sehol nem kapta volna meg az óhajtott feltételeket. Brook idejében jött; ő mindenkor megkapta, amit kívánt. Ha akarta, hagyományos nagy színházban dolgozhatott, ha úgy tetszett, renthagyó, alkalmi helyiségben, és ami-kor ez sem volt elég, országok, sőt kontinensek váltak játéktérévé. A brooki abszolútum lényege azonban már nem egyszerűen a jó, hanem a nélkülözhetetlen színház. Őt az nyomasztja, hogy a szín-házéhség kisebb a kenyéréhségnél, hogy a világ valamennyi színházat be lehetne zárni különösebb következmény nélkül. És a sikerei teljében végrehajtott „kivonulás” lényege: kísérlet a totális újra-kezdésre. Ahogy Koltai írja: eljutni „arra a pontra, ahonnan előre már nincs tovább. Ahonnan valamikor majd újra el lehet indulni visszafelé, és fölépíteni egy másfajta színházat, amely semmiben sem fog hasonlítani az eddigire”.

Ám itt, a könyv utolsó negyedében, megbosszulja magát az addig oly meggyőző módszer: a jelenidejűség, a hőssel való szenvedélyes azonosulás. Bár Koltai el tudja fogadtatni a brooki személyiség immanenciáját, az utolsó hat év megnyilatkozásai mégis annyira elütnek az előzményektől, hogy nem tárgyalhatók ugyanarról az alapállásról - még az egyetértés is (amelyhez a szerzőnek természetesen joga van) sokkal pontosabb, elvibb indokolásra szorulna. Koltai azonban mindenáron ragaszkodik saját attitűdjének egységéhez, s ennek érdekében még kissé demagóg ízü megoldásokkal is él. Brook kísérleteinek jogosultságát védve lebecsüli azokat, akik „még mindig az elegáns estéken, bársonyszékből, belefeledkezve végighallgatott szép történeteket tekintik igazi színháznak, akik még mindig hisznek „a protokollárisan ünnepélyes, szabályos színházban”, az „ünneploben feszező, jól nevelt hivatalos színház híveit”. E pejoratívan aposztrófált színjátszás azonban, amelynek leghatározottabb és Koltai által

láthatóan tökéletesen elfogadott ellentéte a brooki laboratórium - lényegében a mai világszínház nagyobbik részét jelenti, azt a színházat, amelynek fejlesztése ma (és a belátható jövőben) elsőrendűen fontos társadalmi érdek, amely minden este nézők millióit vonzza, és amely, nem utolsósorban, a mai magyar szín-játszás struktúrájával azonos. (És ezt épp azért kell kiemelnünk, mert Koltai könyvének amúgy feltétlen érdeme, sőt, vonzereje, hogy ízig-vérig magyar szín-házi ember munkája.) Tovább megyek: e szándékosan torzító jelzők arra a fajta színházra is érvényesek, amelyben épp Brook mindmáig legnagyobb és legmozgósítóbb sikereit aratta, és így a beállítás akár zavarba is ejtheti a tájékozatlanabb olvasót: vajon nem mi-nő-sül-e korszerűtlennek, konzervatívnak, „protokollárisnak” akár az a lelkesedés is, melyet a Brook-féle *Lear király* váltott ki belőle?

Más kérdés persze, hogy Brook kísérleteit mennyire igazolja a jövő: Brook további munkássága és az utókor. Nyilvánvaló, hogy mérleget erről csak a jövő század színháztörténésze készíthet. De már ma is szembeötlenek a rendkívül tudatos Brook elvi indoklásának vitatható pontjai. Az olvasót aligha győzik meg akár az iráni, akár az afrikai turné kétes eredményei, ez azonban kétség-kívül nyitott kérdés: a *Lear-Szentivánéji-vonulat* mögött végeredményben évszázadok állnak, az *Orghast* mögött néhány esztendő. Ámde mikor azt olvassuk, hogy Brook a shakespeare-i színjátszás lényegét vélte fölfedezni az afrikai közönség összetételében, és ezért keresi e primitív, homogén közösségekben az egy adott embercsoportra való színházi rá-hatás titkát, akkor már tetten érhetők a vállalkozás irracionális gyökerei. A színházi élményt mégsem lehet függetleníteni a törzsi korszak óta kialakult nemzeti és társadalmi különbségektől. Már az Erzsébet-kori közönség is csak egy differenciáltabb társadalom bizonyos rétegeit fogta át, és még e viszonylagos kollektivitás sem támasztható fel ma, sokkal megosztottabb világunk különféle osztályai és rétegei számára. Ad abszurdum vive: féltő, hogy mire Brook megtalálja azt az írói és rendezői technikát, amelynek alapján egy homogén kollektíva minden tagja hatékony színházi élményben részesíthető - addigra e közönség már rég felbomlott. A mindenkihez szóló, mindenki számára nélkülözhetetlen színház utópia, függetlenül attól, hogy

keresése közben a zseniális művész milyen nagyszerű részértékeket hozott vagy hoz a jövőben létre. Ezért érzem félrevezetőnek a szépen hangzó zárómondatot: Brook boldog ember, mert „Rájött, hogy a színházat csak a színházon túl lehet keresni.” De a színházon túl számtalan irányban indulhat el a nyugtalan szellem, és nem mindegyik út vezet el az áhított végcélhoz.

Ennek ellenére: a könyv újabb szakirodalmunk csúcsteljesítményei közé tartozik. Két társával együtt egy nálunk eddig jószerivel nem létező műfaj területén vállalta az úttörés feladatát. Az eredmény a Craigról és Brookról szóló könyvek esetében, úgy érzem, eléri a világszínvonalat. Nem csodálkoznék, ha e két kötetet idegen nyelvekre lefordítanák, sőt azon sem, hogy előbb-utóbb hivatkozási anyaggá, forrásmunkává válnának a nemzetközi irodalomban is. Mindenesetre: megérdemelnék.

HUSZÁR JÁNOS

A „Mester” levelezése

Régóta szükségét érezzük olyan színházi tárgyú könyvek gyakoribb megjelentetésének, amelyek segítenek eligazodni napjaink színházi, stílusainak, irányzatainak, jelszavainak zavarba ejtő sokaságában. Hiányoznak azok a színházesztétikai tárgyú könyvek is, amelyek megvethetik az alapját egy egységes marxista színházelmélet kidolgozásának. Egy-két tiszteltreméltó eredményt felmutató munkán túl a színházművészethez vagy praktikus oldaláról közelítenek azok, akik írnak róla, vagy az „elmélet” kimerül abban, hogy csupán mint a társadalmi tudat sajátos esztétikai visszfényét tárgyalja a színpad művészetét. Így színház-történet helyett egyfajta eszmetörténet jön létre, amelyben a színpadi stílus olyan formai burokká válik, amelyet lebontva kell eljutni annak tartalmához.

A színházelméleti irányítú megtalálásához feltétlen újra kell elemeznünk a szocialista színházművészet legnagyobb-

jainak elméleteit és gyakorlatát. Nem arról van szó, mintha Brecht vagy Sztanyiszlavszkij és mások neve nem hangzana el elégszer, inkább arról, hogy a különféle hivatkozások és jelszavak szárnyán olyan magasra emelkedtek föl, ahonnan valódi vonásaikat már alig-alig tudjuk kivenni. Mejerhold nemrég Moszkvában megjelent válogatott levelezését lapozgatom. Mejerholdét, akire nálunk is sokszor és sokan hivatkoznak - s akiről nálunk eddig egyetlen vékony füzet jelent meg néhány száz példányban. Lenne mit kiadnunk pedig. Nemcsak Volkov, Rudnyickij és mások nagyszerű monográfiáira gondolok, hanem olyan orosz nyelvű forrásokra is, mint az 1967-ben megjelent *Találkozások Mejerholddal* című visszaemlékezés-sorozat, az 1968-ban közreadott kétkötetes *Cikkek, levelek, beszédek* című dokumentumkötet vagy a mostani levelezésgyűjtemény.

Sokféle tanulságot rejt magában ez az 1896. és 1939. között íródott 535 levél, melyek közül Mejerhold legtöbb levele, a hozzá írtakból pedig szinte valamennyi első ízben jelenik meg. Nemcsak és nem elsősorban arra gondolok, hogy a nyomozás izgalmával követhető végig egy nagy formátumú művész harca szuverén formanyelvének megteremtéséért, hiszen stilizált-jelképi színpadának majd' minden fogása ma már a világszínpad bevett megoldásai közé tartozik. Ami akkor forradalmian új volt, sokaknál már csak sablon.

Legalább ilyen érdekes számunkra az egyéniség is, amely a levelekből kirajzolódik előttünk. Legelőször talán a kibontakozó kép ellentmondásaira figyelünk föl. Nemcsak olyan külsődleges - bár jellemző - ellentmondások ezek, mint például a Sztanyiszlavszkijjal való látványos szakítások és kibékülések, nemcsak az tűnik fel, hogy míg 1901 decemberében azt írja Csehovnak: „Hadd változtassák mások a művészek iránti rajongásukat, mint a zakójukat, én, mint hozzám hasonlóan ezrek, hűek maradunk Önhöz, Anton Pavlovics, örökre”, s hogy tíz év múltán, másutt, szemrebbenés nélkül hirdeti, hogy Csehov reménytelenül elavult író. Míg Csehovnak azt írja: „...nem tudom nyugodtan a művészetnek szentelni magam, mikor a vérem forr és minden harcra buzdít”, másutt a Schopenhauer filozófiájába merülő, a sorsának kiszolgáltatott emberről elmélkedő Mejerhold bukkan elénk. A hagyományörző és a mindig újat teremtő, a szigorú askéta és a ki-

finomult szépséget kereső, a történelem legélesebb konfliktusait mint ideális színpadi témát hirdető és a klasszikus görög harmóniát ugyanabban az évben meghirdető Mejerhold legalább ennyire érdekes számunkra.

Nyilvánvaló, hogy nemcsak egymást váltó periódusokkal van dolgunk, hanem egymás mellett élő nézetekkel is. A kísérletező művész attitűdje ez, akinek váratlan váltásai mögül előtűnik egyéniségének lényege: türelmetlensége a tegnappal, az elavulttal szemben, amely egyben saját művészi tegnapjával szemben is megnyilvánul. Bármerre is forduljon ez a lázas, izgatottan kutató, lobogó érdeklődés, a sorok mögül mindig kiérezzük a kor lényegét. Jellemzősül egyetlen részlet feleségéhez, Olga Munthoz írt levelemből, Csicsikov *Zsidók* című, 1906-ban bemutatott drámájának egyik előadásáról: „.. A mai előadás nagyon, de nagyon érdekesen ment le. Ugyanis a pogrom jelenetét nem zajjal, hanem csönddel oldottam meg. A felvonás folyamán a színpad mögül, távolról, mintegy csak nyugtalanítón hallatszik a tömeg moraja. A zúgás folyton közeledik, de abban a pillanatban, mikor a közönségnek úgy tűnik, hogy a zaj már egészen közel van - én ismét fokozatosan eltávolítottam, hogy a végén már nem is hallható. Szünet. A színpadon mindenki megdermedt, a közönség megnyugodott. Az ajtót feszegetik, tördelik a zsalukat, és senki sem kiabál, csupán suttogás hallatszik (emlékszel azokra a hangokra, mikor a házunk alatt építették a barikádokat, valahogy úgy)... A hatás meglepő. Félek, hogy holnap betiltják az előadást. A rendőrfőnök megnézte az utolsó felvonást. Egyébként a díszletek is igen sikerültek voltak.”

Fény derül a levelekből Mejerhold kísérleti laboratóriumainak számtalan érdekességére, de kiderül az is, hogy a „Mester”, ahogy Mejerholdot a színházban nevezték, különlegesen éles hallással és látással rendelkezett. Tévedhetetlenül választotta ki azokat a műveket és művészeket, akikre kísérleteihez és összegező, nagy előadásaihoz szüksége volt, és tévedhetetlen biztonsággal szűrte ki a korok és művek sokszólamúságából a vezérmotívumokat.

Olvassunk bele Sztanyiszlavszkijjal, Majakovszkijjal vagy Erdmannal folytatott levelezésébe, essen szó a levelekben zenei, irodalmi vagy scenikai kérdéseiről, minden sor mögött egy tudatos művész

vonásaira ismerünk. Nem egyszerűen a színházi forradalmat végigvivő „Mester” arca ez, hanem azé a színházi rendezőé, aki egyben kora Európájának egyik jelentős intellektuális tényezője, akit egy sorban kell említenünk Eizensteinnel, Ehrenburggal, Blokkal s másokkal. A nevekket részben jeleztük is azok körét, akiket színháza köré gyűjtött, alkotótársként színpada számára megnyert.

Művészetének lényegére segít ráéreznünk, ha beleolvasunk Paszternák 1928 márciusában hozzá írt levelébe: „...Mi szolgálhat a színház számára modellként? A típusok, erkölcsök, az emberi magatartásformák, a hangulat? Nem, mindez kevés, ezek az eleven részletek mintának használhatók, és természetesen nem vesznek el haszon nélkül, de ezek a színészen testet öltő minták csupán, élő, fontos részei a színháznak, de nem a színház maga. Igaz, hogy még a jó színész is olyan ritka, hogy a művészetnek sokszor be kell érnie egyedül vele, de mégis, még ezekben a ritka esetekben is többre van joga, joga van az egészre: a színházra . . . Először és egyetlen alkalomra kerültem *színházba*, s értettem meg, mit jelent ez, és hittem ennek a művészetnek az értelmében... Teljesen váratlanul és óriási szerencsére kiderült, hogy Ön nagy szobrász is, nem kisebb író, mint rendező, csodálatos történész, és ami mindennél fontosabb, mában élő és céltudatos történész, azaz olyan, aki nem tudja nem szeretni szülőföldjét és annak múltját is, hiszen mindennapi munkája alakjában szereti hazáját, jövőjének egy szeletét. . .”

Mejerhold színpadi stílusát ezért nem lehet külsőségeiben utánozni, sem pedig művészetét művészi attitűdjének ismerete nélkül elemezni. Fogásait le lehet írni, de a rendezői individuum jelenléte nélkül ezek csak hiteltelen külsőségek, lélek nélküli leegyszerűsítések.

Nem hiszem, hogy Mejerhold leírt egyetlen olyan sort is, amely a színház-művészetrel kapcsolatban állók számára ne volna jelentős. Nem hiszem, hogy Tovsztonogov, Ljubimov, Efrosz, a szovjet és a világszínház legnagyobbjainak egész sora hatása nélkül értelmezhető. Nem hiszem, hogy marxista színház-történet készülhet életművének ismerete, elemzése nélkül.

ÉBERT TIBOR

Gyermekszínház

Cl. P. Chavanon író, rendező, dramaturg, Marcel Maréchal és Roger Planchon asszisztense, hosszú ideig a lyoni Egyetemi Színház vezetője volt, jelenleg a La Compagnie des huit saveurs (A nyolc íz együttes) ifjúsági és gyermekszínház igazgatója.

Le théâtre pour enfants (Gyermekszínház) című könyve 1974-ben jelent meg a lausanne-i La Cité S. A. kiadásában, a Claude Vallon szerkesztette *Théâtre vivant* (Élő színház) színházi sorozatban. A könyv Franciaországban és másutt is feltűnést keltett. Nemcsak azért, mert a gyermekszínházról szóló szakirodalom kevés, hanem azért is, mert írója sok szempontból a hagyományostól kissé eltérő módszerrel és rendszerezéssel foglalkozik a gyermekszínház helyzetével, dramaturgiájával, lélektanával, társadalmi kisugárzásával. Mindenképpen modern szemlélet hatja át a művet, s egyes fejezeteiben - mint a *Felfogás és képzelet; A szinkretizmus; Az alkotás módja: közös alkotás a gyermekekkel; Az illúzióláda: rész-vétel és azonosulás, a csodás és az elképzelt, a konvenció, komoly játék, komédia, a mániákusság; A valóság problémája: a szociopolitikus színház; A színházi ünnep és a happy end...* stb. stb. - komoly esztétikai és dialektikusan tudományos felkészültséggel nyúl a tárgyhoz, a kényes és sok helyütt még mostohagyermekként kezelt, megoldásra váró kérdésekhez.

A gyermekszínház korszerű fogalma nagyon is új keletű Franciaországban, sokkal inkább, mint a kelet-európai országokban - írja a szerző. Nem kétséges: a valódi hivatalos elismerés sokáig váratott magára, s alig több, mint öt éves. Ez a színház más, mint a felnőttek színháza: sajátos színház. Néhány lelkes és bátor úttörője, Lahy-Hollebecque asszony, Charles Vildrac és főleg Léon Chancerel csak a második világháború befejeztével, 1945-ben határozta el, hogy valamiféle gyermekszínházat hoz létre. Kezdeményezésük a hatvanas években realizálódhatott. 1952-ben az UNESCO székhelyén, Párizsban egy gyermekszínházról szóló kollokvium W. John Allen és a fáradhatatlan Léon Chancerel elnök-

letével meghatározza a gyermekszínház jelentőségét, célkitűzéseit, jellegét, és többek között megállapítja, hogy a gyermekeknek (ifjúságnak) feltétlenül szüksége van saját hivatásos színházra; ez az intézmény pedagógiai-esztétikai elvek hordozója kell legyen; munkája és elbírálása, erkölcsi súlyánál-rangjánál fogva adekvát a felnőtt színházakkal. Ebben a gyermek-ifjúsági színházban elsőrendű fontossága van a játéknak (szinte ez határozza meg az előadást). A fent említett párizsi tanácskozás ajánlja iskolaszínházak létesítését a középiskolákban.

A gyermek számára a színház képzete egyszerűsített forma, létezés és magatartás mozgatója, mindez benne érzelmé kapcsolódik. Felfogása nem választja szét a fontosat a kevésbé fontosat, nem állít fel hierarchikus sorrendiséget az erős és a másodlagos képzetek, a fő- és mellékcelemek között. Képzete legtöbbször a homályosságból nő ki, kapcsolatokat feltételez dolgok, érzetek, képzetek közt. Legspontánabb megnyilvánulása a játék, igen erős az érzéke a szimbólumok és konvenciók iránt.

Az alkotás (szöveg, dramaturgia és nyelvezet) módjai különbözőek: a gyermekek aktívan részt vehetnek a témák és az anyagok kidolgozásában; a színészek rögtönözhetnek egy vázlat alapján vagy pedig improvizálhatnak a gyermekek javaslataira, ötleteire; lehet egyéni alkotás (ritkán jelentkeznek azonban a szerzők és még ritkábban a szakavatott dramaturgok). A művek forrása legtöbbször a tündérmese. Gyakran adaptálnak népi történetekből, hogy a színművek korszerűbbek és személyes ihletésűek legyenek. A kronologikus dramaturgia arányosan elrendezi a világ legegyszerűbb cselekményeit, történeteit. Egy szereplő sokszor helyettesít egy jelenetet, vagyis a funkciója tisztán dramaturgiai és nem pszichológiai. A gyermeki nyelvezetet nehéz megtalálni, de talán még ennél is nehezebb felfedezni és alkalmazni keresetlen, őszinte poézisét. A nyelvezet nem alkalmas a párbeszédre, mint általában a felnőtt színházban, sokkal inkább a szöveg teszi polemikus telítettségűvé a nyelvezetet, azért, hogy fenntartsa a szöveg fontosságát és jelentőségét, költői értékét, továbbá hogy így erősítse a képet.

Az érzelme kifejezésére, a mondanivaló aláfestésére szolgáló taglejtések, a mimika alapvető színházi feladat, mivel minden mozgási kifejezés, effektus dön-

tően befolyásolja a gyermeki képzeletet és appercipiáló készséget. Hang, beszéd és mozgási kísérletezés szorosan kapcsolódik a zenéhez, színekhez, formákhoz, s a folyamatban a díszletekkel, jelmezekkel együtt megteremtheti egy-fajta színpadi művészet szintézisét.

A kulissza, a jelmez...: egy illúzió ládája, amelynek végig játéknak kell maradnia. A gyermek önként azonosul mindazzal, ami körülveszi, nehezen tesz különbséget a világ érzéki valósága és a színházi illúzió valósága között, úgy gondolja, hatalma van a dolgokon, jelenségeken, amelyeket egocentrizmusa saját magára vezet vissza valamiféle mágikus módon (a gyermek nem fogadja el, hogy a dolgoknak tőle független megnyilvánulásai vannak). Ezért a színháznak sokkal erősebb a közvetlen hatása, mint a televízióé vagy a mozié. Franciaországban a gyermekszínházi csoportok (gyermekszínházi játékosok) egyre inkább eltávolodnak a csodás elemektől a poétikusabb képzeletvilág felé, kiemelve a színházi konvenciót. Nem rombolják le soha a játékot, mivel a gyermek mindenkor elfogadja bármely színházi szabályait. A játék nem csökken a közvetítőként szerepét a valóságos meg az elképzelt között, s ez a sajátos módon történő tevékenység megengedi a közönségnek, hogy visszahelyezze magát a valóságba azzal szemben, amit a színpadon lát és hall. Például Napsugárországban kezdetben tengert konstruálnak, hogy megakadályozzák a modern város felépítését. „Tengert teremtettünk” - jelentik ki a szereplő bohócok, s megtöltik a színt kék és zöld esernyőkkel. A gyermekek kezdik elhinni a tenger létezését... A játék megy tovább... Egyszer csak valamelyik szereplő felkiált: „Ezt a cirkuszt, ezt a cirkuszt...!” (mintha az egész a feje tetejére állna...) „Igen... Össze kell szednem az esernyőket” - mondja az előbbi szereplő. (Ez a pillanat emlékeztet a kezdés konvenciójára.) Ebből látják a gyerekek, hogy amit láttak, az fikció, mivel a szereplők bohócok voltak, akik esernyőkkel konstruáltak tengert.

A színelőadás végén minden szereplőt közös öröm kapcsol össze, és itt nincsenek már tekintettel a darabban levő egymás közötti kapcsolataikra. Ez a happy end nagy színházi ünnep, komplex és igen fontos hatása van; megengedi, hogy a jó és rossz szereplők egyesüljenek. Anélkül, hogy csorbítanának eszmeiségükön. A gyermekek nagyon szeretik

ezt az ünnepet. Önfeladten boldogok, de megőrzik magukban az általános igazságot: erkölcsi súlyát a mondandónak, alapeszmének. Ünnepelniük kell. Az ünnep pszichológiai tényező, és hozzátartozik a népi színház kompozíciójához, a dioniszoszi kultusz újrafelfedezéséhez, elvéve belőle a rituális és szertartásokat. Az ünnepi, érzelmi telítettségében a gyermekben vágy támadhat, hogy utánozzon, valami hasonlót, újat fedezzen fel magának a világból, alkothasson. Claude Pierre Chavanon nem apolitikus, nem semleges. Nagyító-lencséje alá kerül a jelen és a jövő. Noha öt év alatt hetven gyermekszínházi csoport alakult, az a kezdeményezés, amely ezt a színházat legálisan státusba sorolta (némi támogatással), valójában megrekedt. A művelődési és pedagógiai szempontok nagyon is összekeveredtek a profitkereséssel, az új, friss hajtású közönség kihasználásával, és majdhogynem tőkés üzleti vállalkozássá váltak. Így hát a gyermekszínház tiszta létezése szociális kérdés is! Manapság azok a művészek az érdem, akik önfeláldozó vállalkozásukban az egyszerű dramaturgiát, a zenés színházat fejlesztik. Azzal a közönséggel, amelynek támogatásával valódi gyermekszínház, egy sajátos színház fejlődhet ki.

SZÜCS MIKLÓS

Három színházi kiállítás

Jászai Mari halálának ötvenedik évfordulójára a Komárom megyei Múzeumok Igazgatósága eredeti formájában helyreállította a magyar színészet legendás híru tragikájának szülőházát Ászáron. Az egyszerű, nádtetős, fehérre meszelt egykori uradalmi cselédházba belépve először a szabadkéményes konyhába jutunk, innen balra egy kis szobába érünk, ahol „korhú parasztszobát” rendeztek be. A ház első részén, az utca felé néző szűk ablakokkal, egy nagyobb szoba található, amelyben most a Jászai Mari-emlékmúzeum kapott helyet. Színlapok, képek, fényképek, személyes tárgyai, néhány jelmeze látható itt, felidézve egy kivételes művész szép pályáját. Alakításai - mint a korábbi nemzedék megannyi más nagy színészenek alakításai

örökre elvesztek a jövő számára. Csak a szemtanúk visszaemlékezései s néhány hang- és fényképfelvétel idézik szerepeit. A helyszín, a környezet azonban híven vall arról, honnan küzdötte fel magát a nemzet színpadára.

*

A Múzeumi Hónap keretében októberben a soproni Liszt Ferenc Múzeum Festőtermében *Barokk, klasszicista és romantikus díszlettervek Magyarországon* címmel a Színházi Intézet és az Országos Széchényi Könyvtár a Szépművészeti Múzeum közreműködésével rendezett kiállítást. A kiállított anyag a XVIII. század elejétől a XIX. század első harmadáig terjedő időszak magyar és külföldi díszlet- és jelmeztervezői gyakorlatáról adott képet. A színház történetének, stílusváltásainak kutatásához az irodalom, a drámák mellett a színháztörténet tárgyi és képi emlékei - mivel a legautentikusabb források - jelentős segítséget nyújtanak. A kiállításon a magyarországi iskolai, főúri és német polgári színházak számára készített tervek mellett megtalálhatók voltak a kor külföldi, első-sorban olasz és osztrák tervezők munkái is. Így a korszak hazai és külföldi tervei együttesen idézhették föl a színpadi tervezés itt bemutatott évszázadának történeti ívét, és a magyar nemzeti színjátszás kialakulása előtti nemzetközi kölcsönhatásokat. A kiállított díszlettervek közvetve vagy közvetlenül az egész Európában elterjedt olasz díszlettervezői és színpadtechnikai vívmányok hatását mutatták, s kivétel nélkül kulisszaszínpad számára készültek. Színház és képző-művészet összefonódásának nagyszerű példáit idézték a jezsuita színjátszás égi és földi hatalmakat megjelenítő Theatrum Sacrum tervei, az abszolutisztikus udvarok reprezentatív ünnepségsorozatainak és díszoperáinak lenyűgöző színpadi architektúrái, a felvilágosodás polgári színjátszásának egyszerű, „couleur locale”-t hangsúlyozó színpadi képei. A díszlet-és jelmeztervek mellett a tárlókban kora-beli színházi zsebkönyveket, színlapokat, librettókat és néhány művész vázlatkönyvét tekinthetjük meg. A kiállított tervek legnagyobb része először került bemutatásra. A kiállítást nagy gonddal, hozzáértéssel Belitska-Scholtz Hedvig és Berczeli A. Károlyné rendezte.

*

A Fészek Klub Hermann Lipót termében ugyancsak a Színházi Intézet rendezett

kiállítást az elmúlt évad színházi plakátjaiból és műsorfüzeteiből. A hosszú évek óta első alkalommal megrendezett ilyen jellegű kiállítás szegényes anyaga felhívta a figyelmet arra, hogy színházaink - néhány kivételtől eltekintve - kevés gondot fordítanak a közönség tájékoztatására. A színházak látogatottsága pedig egyetlen színházat sem jogosít fel arra, hogy a közművelődési szempontból rendkívül fontos műsorfüzetek árát megspórolja, abból az üzleti megfontolásból, hogy így is, úgy is tele van a színház. Színvonalasabb, izléseesebb, a rendező elképzeléseit tartalmazó, a nézőket jobban tájékoztató műsorfüzetekre lenne szükség, amelyeket már néhány vidéki színházunknál megvalósítottak. Jó volna olyan műsorfüzeteket is kiadni egy-egy premierre, amelyeket már a színház tervezett, készülében levő produkciójáról is tájékoztatnak. Ezek ösztönzése, támogatása volt a célja a Kulturális Minisztérium Színházművészeti Főosztályának, amikor a kiállítás legjobb plakátjait és műsorfüzeteit jelentős összeggel jutalmazta. A díjakon az Állami Bábszínház, az Állami Déryné Színház és a kaposvári Csiky Gergely Színház osztozott. A tervek szerint a színházi plakátok és műsorfüzetek kiállítását a jövőben minden évben megrendezik.

Következő számaink tartalmából:

Keresztury Dezső:
Az Állami Bábszínház megújult otthonában

Giorgio Strehler:
Naplójegyzetek a Cseresznyés kerthez

Fábián Zoltán:
Színházművészet anyanyelvi műveltség

Tarján Tamás:
Nyer-c Csurka?

Bécsy Tamás:
Ádám - küzdés nélkül

Peterdi Nagy László:
Megint Csehov

Antal Gábor:
Vita az előadóművészetről

HELYREIGAZÍTÁS

Az áprilisi számunk 19. oldalán közölt kép aláírása helyesen a következő: A Bánk bán a Déryné Színházban. Várnagy Katalin (Gertrudis), Szigeti Géza (Bánk), Réz Edit (Melinda) és Hajdú Endre (Tiborc)

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THÉÂTRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

György Székely:**Au service de la dramaturgie hongroise contemporaine**

Le Théâtre National Déryné a organisé à Salgótarján des entretiens de deux jours au sujet des rapports entre la littérature hongroise contemporaine et le théâtre. Dans sa conférence d'introduction György Székely, directeur adjoint de l'Institut du Théâtre a résumé les antécédents historiques de ce problème toujours vivement discuté, pour procéder ensuite à une esquisse des tâches à résoudre, en soulignant particulièrement l'importance de l'activité du Théâtre Déryné, notre théâtre rural ambulant.

Discussion sur l'auteur et sur le théâtre

La revue publie des extraits des contributions qui ont enrichi les entretiens de Salgótarján.

Anna Földes:**La pièce de théâtre d'un auteur de récits**

Le récit *La Loi de quelle personne?* d'Erzsébet Galgóczi a été reçu par la critique comme un des joyaux de notre prose contemporaine. Au théâtre de Győr on joue maintenant une adaptation de cette oeuvre. Anna Földes estime que cette version est indigne de la qualité littéraire de Galgóczi et cherche la raison de ce phénomène peu réjouissant.

Levente Osztovsz:**J'ai dépassé même ma mort...**

Pâques fleuries d'un maquignon, pièce d'András Sütő, a été, il y a deux ans, un des plus grands succès que le théâtre de Kaposvár ait jamais remporté auprès de la critique et du public. Le spectacle, joué aussi à Budapest et diffusé par la télévision, est devenu une expérience mémorable sur l'échelle nationale. Le Théâtre József Attila de Budapest a donc fait preuve d'un indiscutable courage artistique en reprenant la pièce. L'ambition reste à louer, mais malheureusement, comme le pense notre critique, la mise en scène de János Sándor manque de fermeté et de décision.

István Nánay:**La résurrection à Kecskemét de Grégoire VII.**

La critique littéraire était toujours de l'avis que la pièce *Grégoire VII* de László Németh est une oeuvre mineure de notre dramaturgie nationale. Maintenant la mise en scène de József Ruszt à Kecskemét, avec l'interprétation exceptionnelle de Miklós Gábor au centre, réussit à démontrer les valeurs théâtrales et la passionnante richesse philosophique du texte.

Zoltán Iszlai:**L'infarctus dramatique de la propriétaire de bateaux**

Après un intervalle de presque 30 ans le public de Budapest a de nouveau pu voir la pièce *Vassa Gélesnova* de Maxime Gorki, cette fois-ci au Studio du Théâtre Madách. Malheureusement la mise en scène de György Lengyel n'a pas changé cette reprise en une redécouverte qui pourtant aurait été désirable.

István Hermann:**Les cinq années de l'Estrade „Korona”**

Il y a cinq années qu'a commencé son activité l'estrade littéraire dans la salle d'une gentille confiserie au quartier du Château de Buda. Cette confiserie nommée Korona (La Couronne) a entouré les soirées littéraires d'une ambiance charmante, et il y eut quelquefois des événements vraiment inédits comme par exemple les programmes des grands acteurs Iván Darvas et Éva Ruttkai qu'évoque maintenant, à l'occasion de la date jubilaire, notre critique.

Gábor Mihályi:**Le classique de l'avant-garde?**

Jusqu'à maintenant aucun théâtre hongrois professionnel n'a joué *l'Ubu-Roi* d'Alfred Jarry. Maintenant le Théâtre National de Pécs a offert à son public cette curiosité, dans une mise en scène d'István Paál. Selon Gábor Mihályi, le succès de l'entreprise est dû au fait que le metteur en scène a refusé de traiter l'oeuvre en texte «classique» mais l'a plutôt compris comme une pièce de l'avant-garde contemporaine.

István Gábor:**Des situations non apprivoisées**

Sous le titre commun *Mégères apprivoisées* le théâtre de Pécs a présenté trois pièces en un acte de Georges Feydeau. Les spectateurs ont reçu un véritable cadeau: une soirée théâtrale légère, agréable, de verve et d'humour pétillants.

Tamás Koltai:**„On s'amusera bien au champ de bataille...”**

A Kaposvár on vient de présenter une pièce de Shakespeare: *Troilus et Cressida* que le metteur en scène László Babarczy a compris comme une tragicomédie grotesque quasi-contemporaine. Le fil principal de spectacle est la transformation de prince naïf et féminin en soldat brutal et acharné. C'est la vanité qui dirige le comportement de tous les personnages comme le démontre éloquentement la scène de la bataille finale, d'ailleurs la partie la plus réussie de la représentation.

Katalin Róna:**Thersités: Ádám Rajhona**

Dans la représentation de la pièce *Troilus et Cressida* de Shakespeare à Kaposvár, la palme des interprètes revient à Ádám Rajhona au rôle de Thersités. Notre collaboratrice met en relief les traits les plus marquants de son jeu.

Katalin Saád:**Les rencontres de Timon**

Selon notre collaboratrice, l'atout majeur de la représentation de *Timon d'Athènes* à Szolnok, c'est l'interdépendance mutuelle des interprétations. C'est sous cet aspect qu'elle esquisse le portrait de trois personnages, joués respectivement par Gyula Piroth, Vilmos Kun et Zoltán Papp.

István Csík:**Matières, structures, formules théâtrales**

Árpád Csányi, le scénographe du Théâtre National, appartient parmi les membres les plus productifs de sa profession. Questionné par notre collaborateur, il révèle les « secrets » de son travail et esquisse ses projets pour l'avenir.

Teréz Mándy:**Le centenaire d'Endre Nagy**

Il y a cent années qu'est né Endre Nagy, créateur du cabaret littéraire en Hongrie. A cette occasion l'historienne de théâtre résume la carrière de l'artiste en relevant les éléments toujours actuels de son héritage.

Judit Szántó:**Trois protagonistes – vus sous trois aspects différents**

«Gondolat», une des nos maisons d'édition, a lancé une nouvelle série sous le titre *Face à face*, destinée à offrir, dans une forme populaire, des portraits des personnalités artistiques les plus importantes de notre siècle. Notre critique fait le bilan de trois publications de la série qui ont trait au théâtre, notamment des petites monographies sur *Louis Jouvet* (par István Karcsai Kulcsár), *Gordon Craig* (par György Székely) et *Peter Brook* (par Tamás Koltai).

János Huszár:**La correspondance du Maître**

L'article fait connaître le recueil de la correspondance de Meyerhold qui vient de paraître à Moscou.

Tibor Ébert:**Théâtre pour enfants**

Là, il s'agit d'un compte rendu de l'oeuvre *Le Théâtre pour enfants* de Cl.-P. Chavanon.

Miklós Szűcs:**Trois expositions théâtrales**

L'article résume certaines leçons à tirer de trois expositions récentes. Dans la maison natale de la grande comédienne Mari Jászai à Ászár on a inauguré un musée commémoratif; à Sopron on a exposé des projets de décor de l'époque du baroque, du classicisme et du romantisme, tandis qu'au Club Fészek on montre les affiches théâtrales de la saison passée.

Ára: 12 Ft

